普通高等教育“十一五”国家级规划教材

普通高等学校音乐学（音乐教育）专业系列教材

音乐技法综合分析教程

——作曲技术理论综合课程

（附辅学光盘）

主编 姚恒璐

高等教育出版社

普通高等教育“十一五”国家级规划教材

音乐技法综合分析教程

——作曲技术理论综合课程

（附辅学光盘）

主编　姚恒璐

普通高等学校音乐学（音乐教育）专业系列教材

高等教育出版社

内容提要

《音乐技法综合分析教程》为普通高等教育“十一五”国家级规划教材，属于普通高等院校音乐专业中作曲技术理论的基础必修课。它针对音乐教育、音乐表演、音乐史美论等专业的特性，采用综合分析课取代原来作曲技术理论四大件的教学，将作曲技术理论的各类课程内容融入到对具体音乐作品的分析当中。本课程以音乐作品的技法现象为依据、以作品的风格发展为线索，选取各种风格技法方面的典型作品，力求做到所接触的作品技法、风格涵盖面宽，达到拓宽其艺术视野的目的。

“音乐技法”是指构成音乐作品的各种要素及其相应的作曲技术理论，“综合分析”是指学习音乐作品时所应采用的分析观念。教材采用局部写作、以分析为主的教学方式，更加贴近于一般普修音乐的学习者认识音乐作品的接受心理和认识途径。此教材的独特之处在于“综合”二字，将以往作曲技术课程的“四大件”在音乐技法方面综合；分析方法的综合，不仅分析作品的旋律、和声、曲式，更要分析音乐作品展开的逻辑与整体结构的关系。综合分析能力的培养是建立在分学科的基础上，没有各个学科的扎实基础，就谈不到融会贯通。本书依据学习的终极目的，将教学的内容、排序重新设计，打破各个学科门类互不交融的教学模式，明确加强、舍弃的意图，明确新的教学方法的意义、施教方式以及综合分析所能够带给学生的认识能力。

图书在版编目(CIP)数据

音乐技法综合分析教程——作曲技术理论综合课程/姚恒璐主编. —北京：高等教育出版社，2009.3

ISBN 978-7-04-025356-6

Ⅰ. 音… Ⅱ. 姚… Ⅲ. 作曲法-高等学校-教材 Ⅳ. J614.5

中国版本图书馆CIP数据核字(2008)第193775号

策划编辑 张丽娜 **责任编辑** 徐静冬 **封面设计** 于文燕 **版式设计** 范晓红
责任校对 姜国萍 **责任印制** 毛斯路

出版发行 高等教育出版社
社　　址 北京市西城区德外大街4号
邮政编码 100120
总　　机 010-58581000

经　　销 蓝色畅想图书发行有限公司
印　　刷 北京市联华印刷厂

开　　本 850×1168　1/16
印　　张 36
字　　数 1 220 000

购书热线 010-58581118
免费咨询 800-810-0598
网　　址 http://www.hep.edu.cn
http://www.hep.com.cn
网上订购 http://www.landraco.com
http://www.landraco.com.cn
畅想教育 http://www.widedu.com

版　　次 2009年3月第1版
印　　次 2009年3月第1次印刷
定　　价 49.00元（含光盘）

本书如有缺页、倒页、脱页等质量问题，请到所购图书销售部门联系调换。

版权所有　侵权必究

物料号 25356-00

前　言

综合分析教程属于普通高等艺术院校音乐专业中作曲技术理论的基础必修课。它针对音乐教育、表演专业、史美论等专业的特性，以音乐技术理论课程的学习目的和实际用途为出发点，用综合分析课取代原来作曲技术理论“四大件”的教学，将作曲技术理论的各类课程内容融入到对具体音乐作品的分析当中。除了因认识某种作曲技法的规律性而少量作些必要的写作习题外，主要通过分析完整的实际作品来理解技法现象，在分析（及鉴赏）当中，认识和掌握技术理论的要素，促进学生们对中外音乐作品的技法形成的理解，兼顾音乐作品的风格发展线索和表演专业声乐、器乐的体裁类别，力求广泛接触音乐作品技法和音乐风格，为广大学习音乐的普通学生打开认识音乐本体技术的大门，同时达到拓宽其艺术视野的目的。

学生先修课程及应有的基础：课程开始之前已经学习了基本乐理、视唱练耳等基础课程，还应再适当增加一些五线谱记谱能力的训练，以便能够较为准确地记录音乐的时值、节奏节拍等。在课程进行中；要培养学生良好的读谱能力、逐步加强音乐的内心听觉能力和音响的想象能力；课程结束时；学生要达到或超过原有教法的普通音乐院校学生的学术水平，特别是在分析、领悟的实践和实际动手能力方面显现出较高的专业素质。

师范院校及表演专业的学生在深入学习、提高本专业的“表演技能”的同时，必须强化其基本的音乐技术理论知识和各类音乐作品风格的鉴赏能力，这是理解音乐作品、表现音乐作品的必要保证，也是从事专业音乐工作所应具备的素质和必备的条件。

在以往的音乐教学中，作曲技术理论的各个学习科目常常彼此割裂，互不相通，造成学生接受过程中的盲目性；或者在教学实践当中没有考虑学生将来的发展方向，一味地以一种相同的教学模式进行：做四部和声题，却听不出很简单的和声连接的音响；学习曲式结构，却只认识 ABA 的外形轮廓，而不知其中音高、调性、规模之间互为依存、互为补充的逻辑关系。诸如此类的问题很多。这会导致学习音乐的学生从根本上说不出音乐作品“其所以然”，极大影响着各自专业的发展潜力。作为教材的形式，本书力求在学习内容、科学的综合性方面下工夫，以新的角度安排学习者的实践，通过完整、典型的音乐作品，学习最为经典的知识技能。音乐的风格涉及从古典、浪漫到近现代各个时期，以开阔学习视野，适应行业的交流、普及性、纵深发展等各个层面的需要。

一、教材写作的观念、宗旨与对象

音乐是以声音为物质材料构成的艺术，而声音必须用听觉去感知，所感知的音乐反映在人们头脑中的应当是一种成型化的理解，这就需要按照音乐作品的形成规律去探询和理解。将音乐作品中的技法现象看作是学习“音乐语言”如何形成作品的要素，如同认识文字语言中的“词汇”、“成语”、“句法”和“语法”，可以在认识作曲技法的同时，提高和补充表演、音乐学专业所必备的艺术修养。本书的授课对象是普通音乐院校中的非作曲专业的广大师范类、表演专业、音乐学专业的学生，目的是在他们对本专业的技能、知识深入学习、提高的过程中，强化其基本的音乐理论知识和对各类音乐作品风格的鉴赏能力，这正是从事专业音乐工作所应有的素质和必备的条件。师范类、表演专业的音乐技术理论的课程，应当注意克

服以往同作曲、指挥、理论专业的同类课程采用一视同仁的教材、教法的做法，故本书从研究师范类、表演专业的音乐技术理论课程的学习目的和实际用途出发，以中外音乐作品的技法分析为核心，为“学习音乐”的普通学生打开认识音乐本体技术的大门，力争做到教与学都要“有的放矢”。

二、本书的写作特点——通过具体音乐作品进行技法分析

本书依照音乐历史中音乐风格发展的脉络进行技法归类，联系到风格与技法之间的密切关系。力求使学习者能够从音乐的谱面到听觉，去识别和记忆音乐作品中具有代表性的不同音乐风格和写作技法。本教材的写作特点是遵循技术理论相互之间互为依存的关系而设置的：单一节奏和旋律、双重线条（复调）、三声部以上的声部运动（和声）、音乐的结构规律、配器知识、近现代音乐风格等方面层层剥离，逐渐明朗。这些内容都是作曲技术的要点，可为学习者理解各个时期音乐作品的风格技法打下基础。在教授方式、顺序方面，本书有着自己独特的方式，例如，先讲复调、再说和声，是为了顺应音乐历史发展的实际情况和学习者接受心理的需要；和声从规范的四部和声写作讲起，可以让学生将Ⅰ—Ⅳ—Ⅴ的四部和声习题实际作一下，目的是使他们知道习题的样式，后面的和声内容不作和声习题，只是进行和声分析，因为他们的学习目的不是作曲而是认识与分析。本书同传统技术理论教材相区别的是，改变了许多讲授方式、顺序，这是为了突出重点、加强学习的目的性，力争做到既节约了授课时间又加深了难点重点的学习。所以，教师应当首先领会课程内容安排的实际意义和授课方式目的所在。

在鉴赏、分析音乐作品时，首先要求学生学会区分作品的风格，并且要同时知晓作品的审美取向，认识音乐作品的各类体裁形式。在教学当中注意做到谱面分析与听觉分析的结合，培养学生的读谱能力——，因为任何音乐活动都离不开听觉的参与，因此在音乐教学中，要以培养学生的音乐听觉能力为重要线索，它直接关系到人们接受音乐教育的深度和广度，以及面对音乐作品所能够展现的实际能力的培养。

本课程将作曲技术理论的各类课程内容融入到对音乐作品的分析当中，以音乐作品的技法现象为依据、以作品的风格发展为线索、兼顾表演专业的声乐器乐的类别，选取各种风格技法方面的典型作品，力求做到所接触的作品技法、风格涵盖面宽，达到拓宽其艺术视野的目的。在选择分析完整的音乐作品中，教学的技法类别包括：

1. 单线条旋律线的形成规律——运动形态、音程、调式调性；
2. 认识多声部的写作规律（对和声、复调的分析）；
3. 音乐语言的陈述语法——音乐句法、结构的形成规律；
4. 管弦乐队中的乐器、配器的基本知识；
5. 近现代音乐作品的技法现象。

教学的难点在于在有限的时间内，既要突出单科的学习重点，又要善于将各个学科门类的内在规律把握好，注意彼此间相通、相斥的内容，考虑如何将其放在一个平面上解决。音乐作品的创作是一种有机关联的整体，音乐所表现的音响内容是由于种种技法相互间的融合而产生的，决不是单一表现因素就可以实现的，因此我们看待音乐作品就应当持有如同创作时一样的综合心态，去认识和分析音乐作品，才能真正达到认识和正确评价音乐作品的目的。培养教学前和教学中的这种新的观念，同样是必要的，也是克服畏难情绪的必要前提。

三、如何使用本教材

综合分析的能力培养是建立在分科学习的基础上，没有各个学科的扎实基础，就谈不到融会贯通。因

此，本书的教学重点在于打破各个学科门类以往的教学模式，哪些该加强、哪些该舍弃，适应新的教学方法，施教办法和终极目的应当十分清晰。本着“通才教育”的理念和实际需要，本教材特意设计了纸质版（书）和电子版（CD）的两种呈现方式。在教材条件相对较弱的情况下，可以仅仅完成书中的内容，在教学材料和资源不足的情况下，也可以参考CD当中的完整版，从中择取作业和更多的谱例。

全部课程的学制需时3学年（6个学期），按照每学期32课时，加上辅导的课时量，总计：192课时。前五章计划用三个学期讲完，后五章也基本需要用三个学期讲授，基本上要保证每周进行2课时的内容。应当特别提醒的是：将辅导安排在正式的课时中，是为了保证学生接受的质量，这也是由于作曲技术理论本身的技术含量和其实践意义所决定的。例如：修改作业、评判学生的分析结果、回答学生的提问，可以巩固阶段性教学成果。根据各校不同的生源和师资状况，在章节之间插入辅导的时间，可以最终将课程延长为3年或甚至3年半。每一节所讲授的内容，同时也是作业的示范。最后所考核的内容也应当是综合分析的内容，可以根据各地教学的具体情况，选择不同程度的音乐作品进行综合分析的考评。最终殊途同归，达到本学科课程标准的目的。每个学期进行形式多样的考评，如开卷问答、闭卷随堂考试，以巩固所学知识。在上完一章内容之后，可以选择技法上较为简洁的作品，请学生自己动手进行累积式的综合分析。

建议课时：

第一章　音乐作品的材料与结构	（22课时）	（第一学期）
第一节　旋律、节奏的概念及意义	（2课时）	
第二节　三种思维——音高组织的形成规律	（4课时）	
课后辅导	（2课时）	
第三节　音乐作品的材料及其变形思维	（4课时）	
课后辅导	（2课时）	
第四节　音乐结构分析的基础知识	（6课时）	
课后辅导	（2课时）	
第二章　音乐作品中的横向线形分析	（24课时）	（第二学期）
第一节　二声部对比复调的规范与要点	（8课时）	
课后辅导（2次，4课时辅导一次）	（4课时）	
第二节　二声部模仿复调的规范与要点	（6课时）	
课后辅导（2次，3课时辅导一次）	（4课时）	
第三节　三声部的复调形式	（2课时）	
第三章　音乐作品中的纵向和声分析	（20课时）	（第三学期）
第一节　和弦及四部和声的基本规则	（4课时）	
课后辅导	（2课时）	
第二节　原位正三和弦的和声配置与和弦外音	（4课时）	
课后辅导	（2课时）	
第三节　音乐织体	（2课时）	
第四节　和声语汇	（4课时）	

续表

课后辅导	（2课时）	（第三学期）
第四章　音乐作品中的三部性结构原则	（14课时）	（第四学期）
第一节　再现——三部性的结构模式及相关曲式	（6课时）	
课后辅导（2次，3课时辅导一次）	（4课时）	
第二节　回旋曲式	（2课时）	
课后辅导	（2课时）	
第五章　乐器的基本知识与性能	（16课时）	
第一节　弦乐器	（2课时）	
第二节　木管乐器	（2课时）	
课后辅导	（2课时）	
第三节　铜管乐器	（2课时）	
第四节　打击乐器	（2课时）	
课后辅导	（2课时）	
第五节　拨弦乐器及键盘乐器	（2课时）	
课后辅导	（2课时）	
第六章　线性写作的应用	（16课时）	（第五学期）
第一节　认识复调的体裁	（6课时）	
课后辅导（2次，3课时辅导一次）	（4课时）	
第二节　线性写作在音乐创作中的作用、意义	（4课时）	
课后辅导	（2课时）	
第七章　音乐作品中的调性关系	（16课时）	
第一节　离调	（2课时）	
课后辅导	（2课时）	
第二节　转调	（4课时）	
课后辅导	（2课时）	
第三节　完整作品的调性布局	（4课时）	
课后辅导	（2课时）	
第八章　音乐作品中的中、大型曲式结构	（18课时）	
第一节　变奏曲式	（4课时）	
课后辅导	（2课时）	
第二节　奏鸣曲式及其变体	（6课时）	
课后辅导	（2课时）	
第三节　套曲结构	（2课时）	

课后辅导	（2课时）	（第五学期）
第九章　总谱的构成与分析方法	（18课时）	（第六学期）
第一节　管弦乐队中乐器的分类与编制	（2课时）	
第二节　钢琴谱与总谱的关系以及移调乐器	（2课时）	
课后辅导	（2课时）	
第三节　总谱中的多声部织体	（6课时）	
课后辅导	（2课时）	
第四节　各种乐器组合的配器分析	（2课时）	
课后辅导	（2课时）	
第十章　近现代音乐作品的认知	（14课时）	
第一节　音高体系的变革——三种音高思维的观念	（4课时）	
课后辅导	（2课时）	
第二节　调性形态的多样性	（2课时）	
课后辅导	（2课时）	
第三节　非调性的音乐作品	（2课时）	
课后辅导	（2课时）	
第十一章　综合分析的方法与实践（总复习）	（14课时）	
第一节　小型作品的分析	（2课时）	
课后辅导	（2课时）	
第二节　中、大型钢琴作品的分析	（4课时）	
课后辅导	（2课时）	
第三节　室内乐与乐队作品总谱的分析	（2课时）	
课后辅导	（2课时）	

此套教材采用固定课时的教学方式，按照每周2课时、课后留作业的进程教授。教材的编写工作是由几位具有实际教学经验、又具备硕士以上学位或副教授以上专业技术职称的中青年教师所担任，他们是张培、梁发勇、冶鸿德、徐学吉、秦庆昆、娄文利，他们为本书付出了很多辛劳和精力。还要感谢方健、宋娟、王玮莲、雷兴明、阎晓宇，经过大家的协同合作，才使得这套作曲技术理论的教材得以面世。它还要在教学的实践当中接受考验，不断得到修订和完善，使之真正获得一线教师的认可，成为自觉的教学行动，进而造福于广大的音乐学子。

姚恒璐

目　录

第一章　音乐作品的材料与结构 …… (1)

第一节　旋律、节奏的概念及意义 …… (2)

一、旋律的概念及基本特征 …… (2)

二、节奏的作用 …… (4)

第二节　三种思维——音高组织的形成规律 …… (7)

一、音阶思维 …… (8)

二、音程思维 …… (9)

三、音列思维 …… (12)

第三节　音乐作品的材料及其变形思维 …… (15)

一、主题的意义 …… (15)

二、主题材料的基本展开手法 …… (18)

第四节　音乐结构分析的基础知识 …… (27)

一、曲式结构分析的构成原则 …… (27)

二、音乐作品最小的陈述单位——一部曲式 …… (31)

第二章　音乐作品中的横向线形分析 …… (43)

第一节　二声部对比复调的规范与要点 …… (44)

一、纵向和声音程的运用 …… (44)

二、对比的技术要素 …… (50)

三、二声部复对位对比复调之一 …… (52)

四、二声部复对位对比复调之二 …… (54)

第二节　二声部模仿复调的规范与要点 …… (62)

一、局部模仿、卡农式模仿、严格模仿 …… (62)

二、变化模仿 …… (65)

三、二声部复对位模仿复调形式 …… (71)

第三节　三声部的复调形式 …… (76)

一、三声部对比复调 …… (76)

二、三声部模仿复调 …… (79)

第三章　音乐作品中的纵向和声分析 …… (85)

第一节　和弦及四部和声的基本规则 …… (86)

一、三和弦 …… (86)

二、七和弦以及其他高叠和弦 …… (87)

三、大、小调式中的和弦及其和弦功能 …… (87)

四、关于四部和声 …… (89)

五、和弦的连接法 …… (92)

六、和弦连接中应避免的“不良进行” …… (93)

第二节　原位正三和弦的和声配置与和弦外音 …… (94)

一、分析旋律 …… (95)

二、选配和弦 …… (95)

三、完成低音 …… (96)

四、填写内声部 …… (97)

五、和弦外音 …… (99)

第三节　音乐织体 …… (103)

一、音乐织体的构成及形态特征 …… (104)

二、和声层常见的织体形态 …… (108)

三、关于低音声部 …… (111)

第四节　和声语汇 …… (113)

一、和声基本语汇 …… (114)

二、终止语汇 …… (116)

三、属七和弦的应用 …… (120)

四、经过四六和弦与辅助四六和弦 …… (122)

五、副三和弦对基本语汇的扩充 …… (125)

六、和声语汇与音乐结构的关系 …… (127)

第四章　音乐作品中的三部性结构原则 …… (131)

第一节　再现——三部性的结构模式及相关曲式 …… (132)

一、再现——三部性结构的重要意义 …… (132)
二、单三部曲式 …… (132)
三、复三部曲式 …… (140)
四、单二部曲式 …… (147)
第二节 回旋曲式 …… (150)
一、基本概念 …… (150)
二、实例分析 …… (151)
三、回旋曲式的分析要点 …… (159)
四、回旋曲式、复三部曲式的辨异 …… (159)

第五章 乐器的基本知识与性能 …… (163)

第一节 弦乐器 …… (164)
一、弦乐器的记谱、定弦与音域 …… (164)
二、各弦音色及力度特性 …… (165)
三、弦乐器的演奏技术 …… (167)
第二节 木管乐器 …… (186)
一、木管乐器的记谱、音域、各音区音色及力度特性 …… (187)
二、木管乐器的演奏技术 …… (194)
第三节 铜管乐器 …… (208)
一、铜管乐器的记谱、音域、各音区音色及力度特性 …… (208)
二、铜管乐器的演奏技术 …… (211)
第四节 打击乐器 …… (232)
一、有固定音高的打击乐器 …… (233)
二、无固定音高的打击乐器 …… (236)
第五节 拨弦乐器及键盘乐器 …… (260)
一、竖琴 …… (260)
二、钢琴 …… (261)
三、钢片琴 …… (263)

第六章 线性写作的应用 …… (281)

第一节 认识复调的体裁 …… (282)
一、卡农曲与创意曲 …… (282)
二、赋格之一——赋格的主题及呈示部 …… (288)
三、赋格之二——赋格的中部、再现部及整体结构分析 …… (294)
第二节 线性写作在音乐创作中的作用、意义 …… (302)
一、复调音乐刻画音乐形象的作用 …… (302)
二、复调音乐对音乐展开的意义 …… (306)

第七章 音乐作品中的调性关系 …… (317)

第一节 离调 …… (318)
一、概述 …… (318)
二、副属和弦 …… (319)
三、副下属和弦 …… (323)
第二节 转调 …… (324)
一、离调、转调、移调、换调 …… (324)
二、调性关系 …… (327)
三、共同和弦转调方法及分析 …… (329)
第三节 完整作品的调性布局 …… (333)
一、单一部曲式的调性布局 …… (333)
二、单二部曲式的调性布局 …… (334)
三、单三部曲式的调性布局 …… (337)
四、其他单曲式的调性布局 …… (341)
五、回旋曲式的调性布局 …… (343)
六、变奏曲式的调性布局 …… (343)
七、复三部曲式的调性布局 …… (343)
八、奏鸣曲式的调性布局 …… (343)
九、附属结构的调性问题 …… (344)

第八章 音乐作品中的中、大型曲式结构 …… (347)

第一节 变奏曲式 …… (348)
一、基本概念 …… (348)
二、变奏曲式的种类 …… (348)
三、变奏曲式的分析要点 …… (356)
第二节 奏鸣曲式及其变体 …… (367)
一、基本概念 …… (367)
二、奏鸣曲式的各个部分 …… (368)
三、奏鸣曲式的变体 …… (380)
四、回旋奏鸣曲式 …… (394)
五、复三部曲式、回旋曲式、奏鸣曲式、回旋奏鸣曲式的辨异 …… (402)
第三节 套曲结构 …… (413)
一、基本概念 …… (413)
二、器乐套曲 …… (413)
三、声乐套曲 …… (415)

第九章 总谱的构成与分析方法 …… (417)

第一节 管弦乐队的组织形式与总谱排列方式 …… (418)

一、管弦乐队中乐器的分类 …… (418)
二、管弦乐队的编制 …… (418)
三、管弦乐队的舞台排列位置及总谱排列格式 …… (419)
第二节 钢琴谱与总谱的关系以及移调乐器 …… (420)
一、钢琴谱与室内乐、管弦乐总谱的关系 …… (420)
二、管弦乐总谱中移调乐器与多种谱号的阅读 …… (423)
第三节 总谱中的多声部织体 …… (425)
一、主调音乐织体 …… (426)
二、主调音乐织体中的音型化因素 …… (432)
三、复调音乐织体 …… (453)
第四节 各种乐器组合的配器分析 …… (478)
一、弦乐器的配器分析 …… (478)
二、木管乐器与弦乐器结合的配器分析 …… (481)
三、多乐器组结合的配器分析 …… (485)
第十章 近现代音乐作品的认知 …… (489)
第一节 音高体系的变革——三种音高思维的观念 …… (490)
一、音阶思维 …… (490)
二、音列思维 …… (496)
三、音程思维 …… (499)
第二节 调性形态的多样性 …… (503)
一、双调性与多调性 …… (503)
二、泛调性 …… (505)
第三节 非调性的音乐作品 …… (508)
一、十二音序列 …… (508)
二、音级集合 …… (510)
三、自由无调性 …… (511)
第十一章 综合分析的方法与实践 …… (517)
第一节 小型作品的分析 …… (518)
第二节 中、大型钢琴作品的分析 …… (528)
第三节 室内乐与乐队作品总谱的分析 …… (538)
一、室内乐编制的作品分析 …… (538)
二、管弦乐队的作品分析 …… (550)
后记 …… (559)

第一章

1

音乐作品的材料与结构

某一种音乐风格的形成和完善都是极其复杂的过程，它是由各个方面的因素决定的，它通过特定的音乐技法现象来展示自身的特性。而无论哪一种技法现象，又是通过对具体的音乐材料个性化的组织体现出来的。音乐材料的构成从微观上来说包括种种音乐表现参数：音高、节奏、节拍、力度、音色、调式、调性、速度、表演方式等。通过对音乐作品音高材料的分析，揭示出其对音乐的发展起到的影响和作用，继而扩展到宏观的音乐结构方面，从整体上把握对音乐风格的理解。我们所学习的乐理、和声、曲式、复调、配器等课程其实都是围绕着音乐材料的现象对音乐进行不同形式、不同角度、不同层次、不同深度的解释和剖析。虽然以往在学习的过程中是彼此独立、各自分开、循序渐进的，但是在分析和创作实践中必然将其联系在一起。它们相互依托、彼此介入、紧密融合，共同作用于音乐作品。本章从音高材料入手，了解和掌握音乐作品的构成材料，以及音乐音高材料与基本音乐结构之间的密切联系，这些对于建立分析的能力是非常重要的环节，是学习和理解音乐作品的基础。

第一节　旋律、节奏的概念及意义

【本节要点】

1.了解对音乐作品中的旋律、节奏等基本表现手段的定义及一般特征；

2.在分析实践中识别旋律、节奏等基本表现手段，认识到作为发展音乐的基本材料，它们在全曲中的地位和意义。

乐音体系中的音乐，无论是哪一种风格，其音乐语言的构成都包含了多个“基本表现手段”。具体包括：旋律、节奏、节拍、调式、调性、速度、和声、音区、音质音色、音强（力度）、织体、演唱演奏法等方面。

其中最基本的四个要素是：音的高低（旋律）、音的长短（节奏）、音的力度（强弱）、音质音色（色彩）。

在音乐的表达中，各个基本要素都可以成为创作的基本材料，它们不是孤立存在的，而是相互结合，共同作用，能够变换、组织出不同的风格体系，使得音乐世界丰富多彩。所以，我们分析作品时，要先从这些基本要素入手，挖掘最突出的特点，然后才能顺着这些线索的指示，进入到对作品的深层剖析和理解中。

如果分析时仅仅停留在对音乐语言的基本表现手段方面是不够的，还需要将它们上升到更广阔的层面上，形成所谓的“整体性表现手段”。这就需要由表及里，从逻辑上进行深入分析。具体包括：主题的发展状况、多声部线条的组织、作品的曲式结构、配器的设计手法等。目的是使音乐作品分析达到从内容到形式的完整和统一。

本节重点探讨的是音的高低（旋律）、音的长短（节奏）在音乐表达中的意义，属于基本表现手段范畴。关于整体表现手段的内容将由和声、复调、配器、作品分析课程来综合学习予以完善。

一、旋律的概念及基本特征

在有调性的音乐中，我们最初通常是通过“旋律”来认识一首音乐作品的面貌的。可以说旋律是音乐的基础和灵魂。旋律是由某种调式关系和节奏节拍组合起来的、具有独立性、完整性的多个音的单声部进行。旋律是单声部音乐的表现实体。

在所有音乐语言表现要素中，调式调性、节奏节拍和旋律线三方面对旋律影响最大。它们决定着旋律的风格、结构轮廓和整个旋律发展的内在逻辑。

旋律最突出的特点是能够表达作品的基本内容，容易被辨认和记忆。旋律是以单一声部来表现乐思的，它可以成为单声部音乐的整体，也可以是多声部音乐中的某一个声部。

一般来说，完整的旋律具备以下的几个基本特征：

1.可以勾勒出不同方向运动的线条和外部轮廓——也就是旋律线清晰可辨。

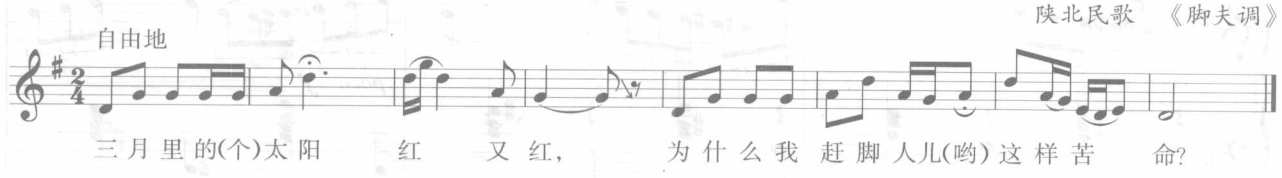
2.具有独立的个性和鲜明的特点，易被认知与记忆。

3.具有相对独立的结构形式。

4.具备自身发展的内在逻辑。

【例 1-1】

陕北民歌 《脚夫调》

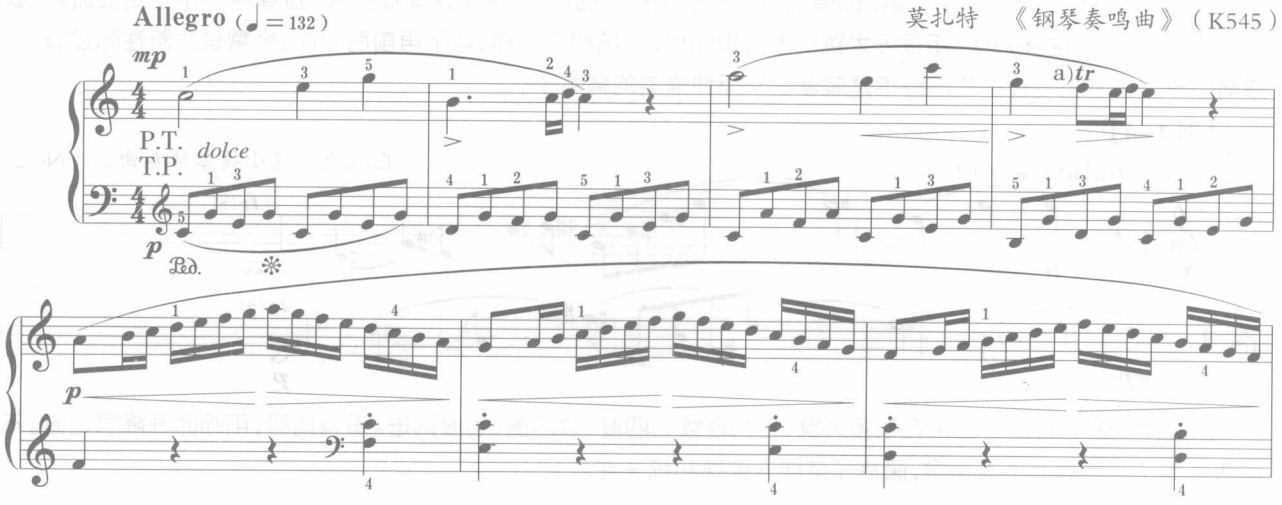


以上 8 小节的旋律，由两个各自独立的句子组成，每一句旋律的线条均是很明显地由低到高四度攀升，再回落下来。最突出的特点是只有 D-E-G-A 四个音构成(包括八度重复)，以四度、二度音程为主，很容易被记住。为 D 徵调式。音区由低到高跨越了十一度。

不同历史时期所表现出的旋律外貌具有很大的差异。古典主义时期旋律的句法分明，结构均衡，清新明快，线条的起伏不剧烈。旋律进行主要以音阶、分解和弦为主。

【例 1-2】

莫扎特 《钢琴奏鸣曲》(K545)



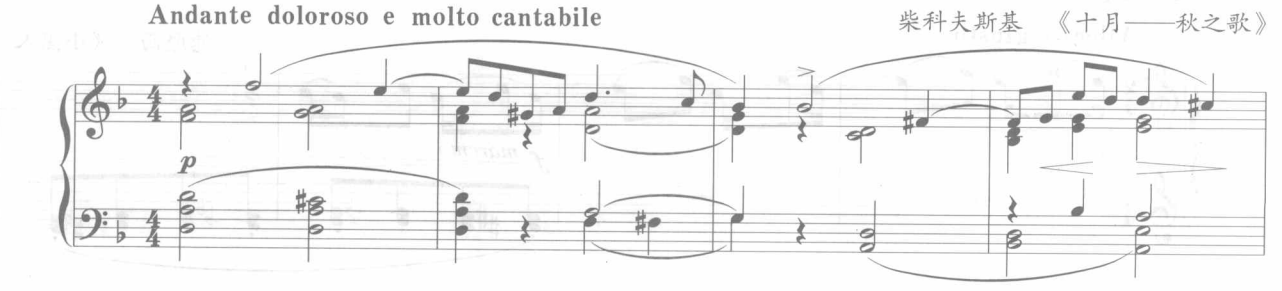
例 1-2 右手的旋律开始于 C 大调的主三和弦分解形式(音阶中的第一级为主音，建立在主音上的三和弦被称为“主三和弦”)，左手的伴奏织体也是将主三和弦进行了分解陈述。第 4 小节以后运用音阶使得乐曲跑动起来，采用了模进手法(即相似的音程关系在不同音高上的移位)，使得各小句之间的衔接自然流畅。

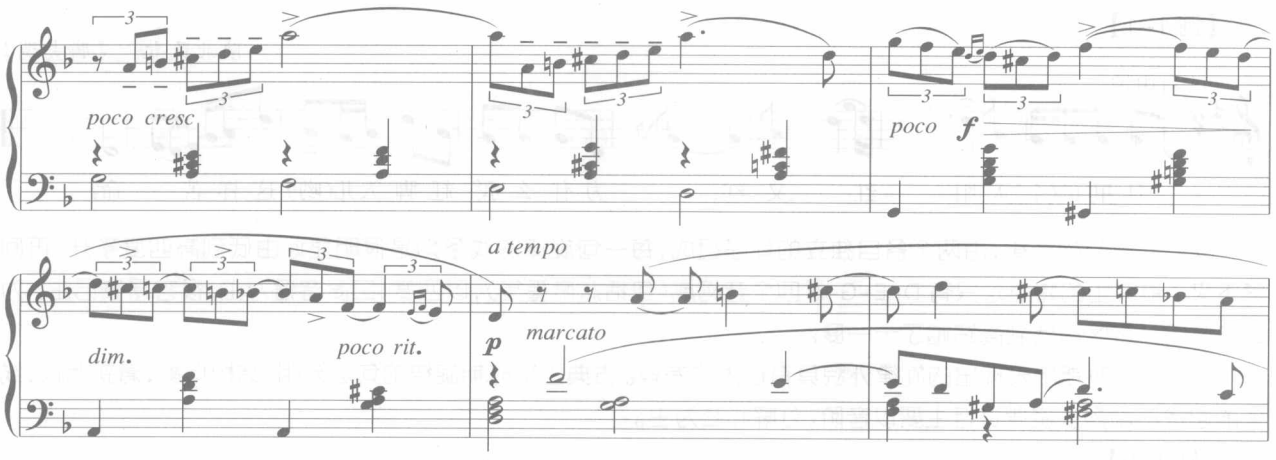
浪漫主义时期，旋律在表现作曲家内心情感和营造戏剧性方面起到了重要的作用，大起大落、对比强烈的旋律在宣泄情感方面达到了空前的高峰。

如柴科夫斯基的《十月——秋之歌》开始部分，旋律迂回环绕、婉转悠扬，为 d 旋律小调。1—4 小节的第一乐句从高音区往下进行，停在属和弦上(音阶中的第五级音叫做属音，建立在属音上的三和弦称为“属和弦”)。从第 5 小节起，第二乐句与第一乐句呈反向进行，运用了三连音节奏和半音阶的连续下行运动，流露出了绵延不绝的淡淡哀愁。两个乐句既有对比，又是相互不可分割的，这样，旋律就在不知不觉中向前弥漫开来，从而推进了乐曲的发展。

【例 1-3】

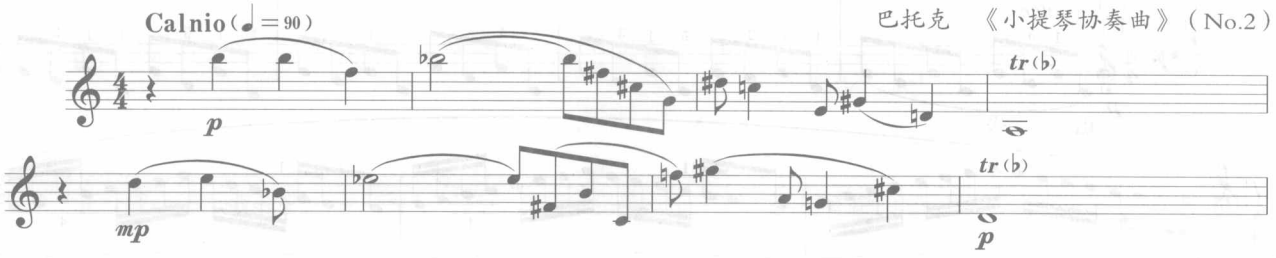
柴科夫斯基 《十月——秋之歌》





在近现代音乐作品中，有关旋律的传统概念受到了极大的挑战，甚至逐渐被瓦解。旋律线条不一定要流畅，缺少规律可循、很少曲线起伏，用很多大跳的进行取而代之。结构不对称，可不再前后呼应，经常是片断性陈述，较少感情色彩。或者说要表达的已经不是浪漫主义那种唯美的情感了。

【例 1-4】

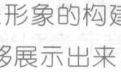
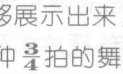


从旋律线的进行就看出来有很多大跳，包括连续的四度、增四度、七度跳进。没有调号，用临时升降号记谱。不过两个句子在节奏上基本相同，保持了某种连续性和统一性。

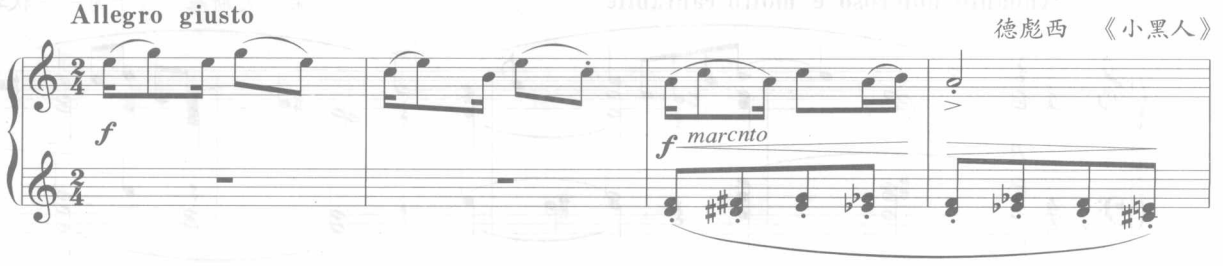
二、节奏的作用

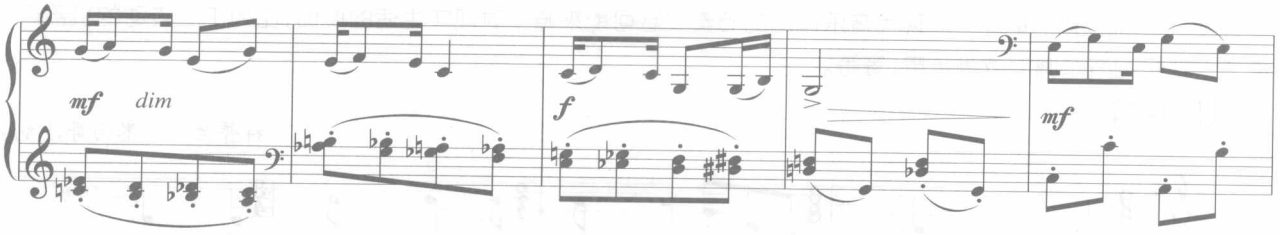
我们把有规律地组织起来的音的长短关系叫做节奏。节奏是平衡有次序的进行，是音乐的重要表现手段。需要强调的是，在音乐进行中，节奏与节拍不是孤立存在，而是交织在一起同时作用的。节奏指的是音的长短规律及组织关系；节拍是指音的强弱交替规律。例如 $\frac{2}{4}$ 拍，通常就是以第一拍强，第二拍弱的关系交替进行，而具体到内部节奏型的组合形式却可以多种多样。

一条完整的旋律常常由一个或多个节奏型贯穿起来。作为音乐表现手段之一，节奏的重要性在于能予以旋律（曲调）鲜明的个性。二者的结合确保了音乐形象的构建。

通常在舞曲中，节奏的鲜明个性最先能够展示出来，有时重要性甚至胜于旋律主题。例如哈巴涅拉舞曲（一种西班牙的民间舞曲形式）、波洛奈兹舞曲（一种 $\frac{3}{4}$ 拍的舞曲，速度适中，主要节奏型为  或  ）、圆舞曲等。

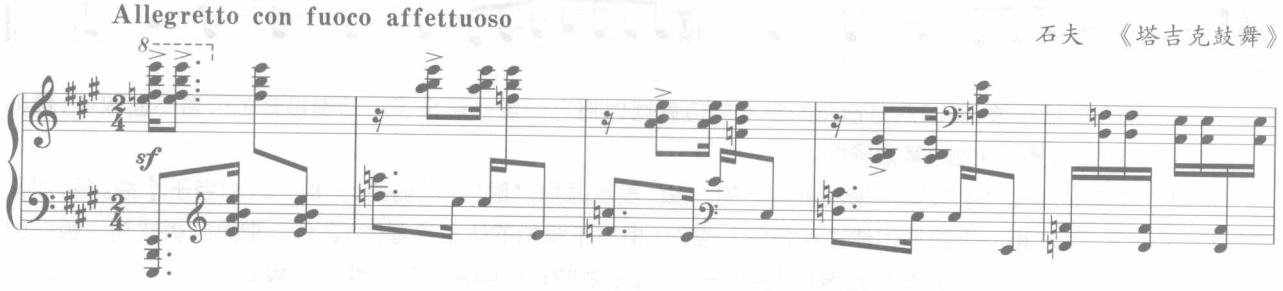
【例 1-5】





这是一首$\frac{2}{4}$拍的乐曲，以切分性舞蹈节奏为特点。切分节奏突出了中间的强拍，打破了节拍规律化的交替，因而活泼俏皮、动力十足。配以左手八分音符半音化进行的双音跳进，使乐曲具有黑人布鲁斯（blues）音乐风格。

【例 1-6】

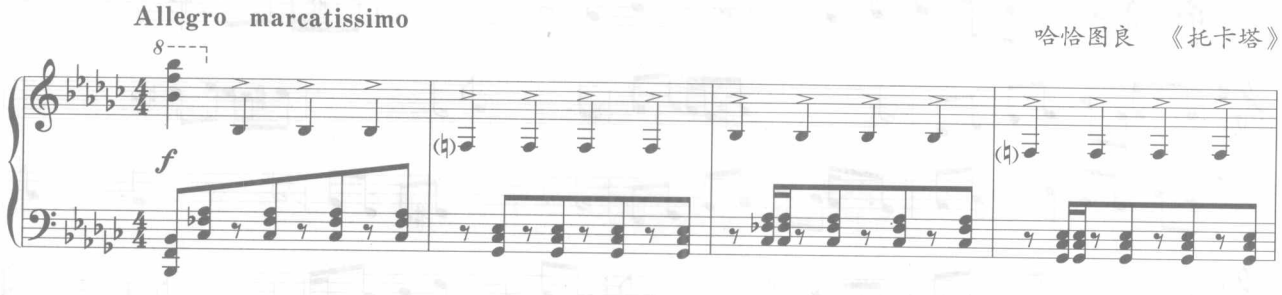


上例中，在旋律主题还没有陈述之前，代表鼓点的切分节奏特点就已经显露出来，带来浓郁的新疆地方风格。在音乐中，旋律和节奏经常会融合在一起，无法截然分开。

下面再看一下【例 1-1】《脚夫调》中的节奏。其最有特点的是第 2、第 3 小节。第 2 小节的歌词“太阳”配上了带附点的切分音，演唱起来声调向上挑起，突出了“阳”字的拖腔；第 3 小节也是切分节奏，在“红”字上做了向上进行又回来的音高处理，突出了“红”的地位。这些细节既凸显了陕北方言的音调特征，又保持了民歌的自然淳朴的韵味。

根据音乐表达的需要，节奏有时也具有相对独立的表现作用。不是与旋律线结合，而是与各种音响和音色结合来完成音乐的表述。比如交响乐中的打击乐段落，还有中国戏曲音乐中的锣鼓经。它们自身结构独立，发展逻辑清晰，在音乐进程中起到了承上启下的作用。

【例 1-7】



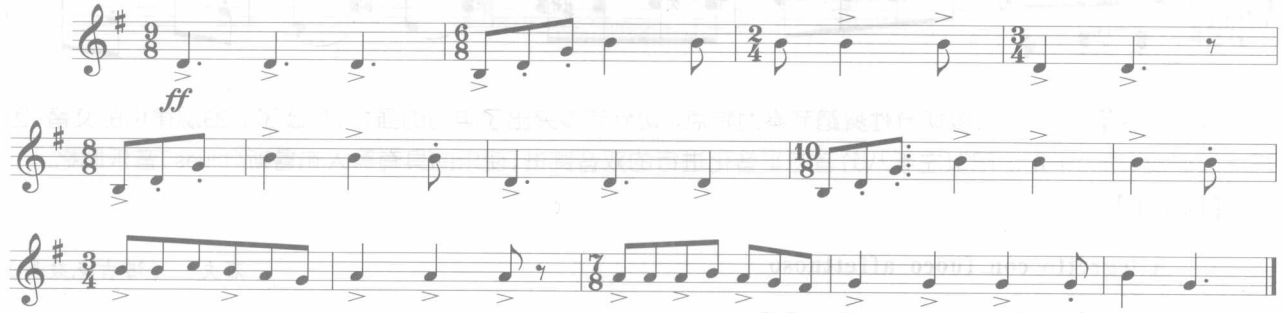
在这个钢琴独奏曲的例子中，节奏的律动被提到重要的位置上。通常$\frac{4}{4}$拍的重拍在第一、第三拍，而这里强调右手每一拍的重音，左手以八分音符为主，两手节奏不同，错开了半拍交替演奏。以重音的重复代替了旋律线条的流动进行，音色粗犷有力，极富个性。节奏重音在音乐表达中具有重要作用。此曲的标题为 toccata，托卡塔一词来自意大利文，始于 16 世纪，原意是“触碰”。因此，托卡塔曲也叫做“触技曲”，表示快速演奏的乐曲。

古典主义时期，音乐的节奏多采取单一的节拍形式，即从头至尾只有一种拍子类型，诸如$\frac{2}{4}$、$\frac{3}{4}$、$\frac{4}{4}$、$\frac{6}{8}$等，强调稳定均衡。浪漫主义时期，作曲家们会从诗歌的韵律、大自然的音响、乡村舞蹈、舞曲中获取节奏的灵感。近现代音乐作品中，节奏的独立作用大大提高了，多为奇数拍子，有时频繁变换节拍，节奏重音更加捉摸不定。还有些作品甚至取消了小节线。节奏不再被节拍“束缚”而变得更加自由，当然，这种自由不等同于“混乱”，它必须是建立

在某种“可控制力”的基础上。现代音乐作品的节奏灵感可能来源于对现实生活的模仿，比如工厂转动的机器声、街道上繁忙的汽车鸣叫或脚步声，等等。

【例 1-8】

科普兰 《墨西哥沙龙》



乐曲节拍变换很频繁，但以八分音符为基本单位就可以将它们统一起来了。节奏重音的位置不断改变，精神十足，刻画了沙龙喧腾、热闹的聚会场面。

中国传统音乐，是用“板”、“眼”来表示节拍的。“板”表示强拍，“眼”代表弱拍，一板一眼相当于$\frac{2}{4}$拍。板、眼又有实板、实眼和虚板（相当于强拍的休止和延留）、虚眼（相当于弱拍的休止与延留）之分。常见的板式有一板一眼（四二拍）、一板三眼（四四拍）、有板无眼（相当于一拍子，是戏曲音乐中常用的一种特殊板式）。

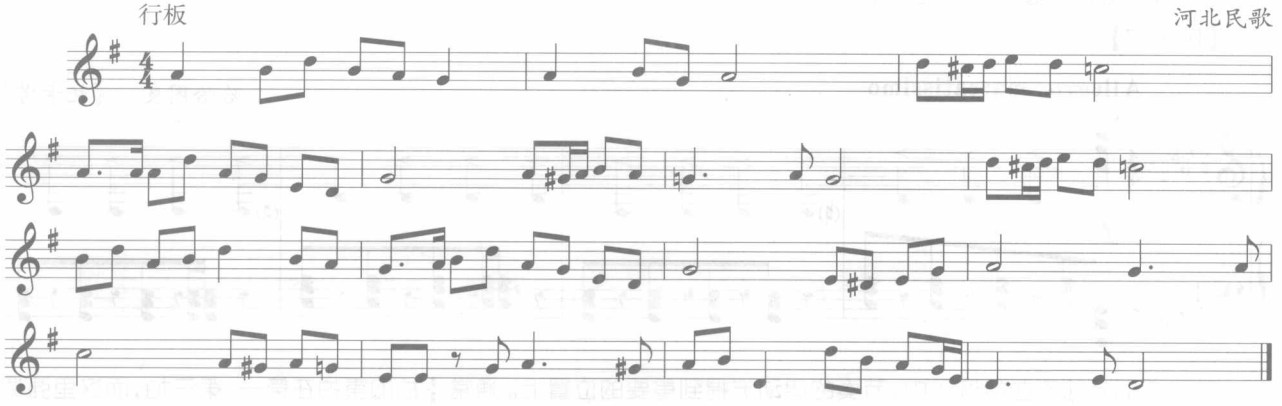
【例 1-9】

湖北大鼓 《红算盘》

从广义上来理解，“节奏”亦可以被看作是乐曲发展中各部分之间平衡、对称、再现、交替、大小比例的组合关系。

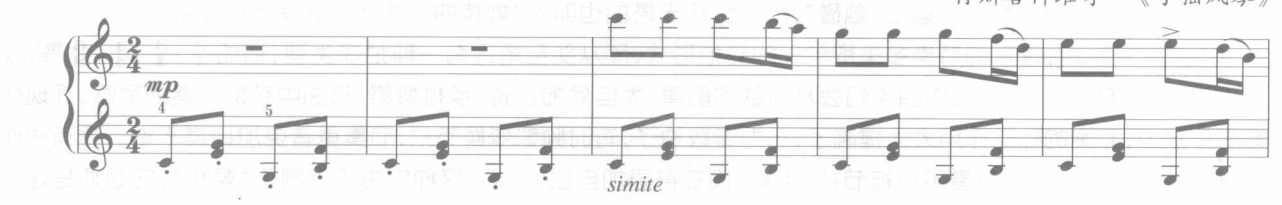
作业 1

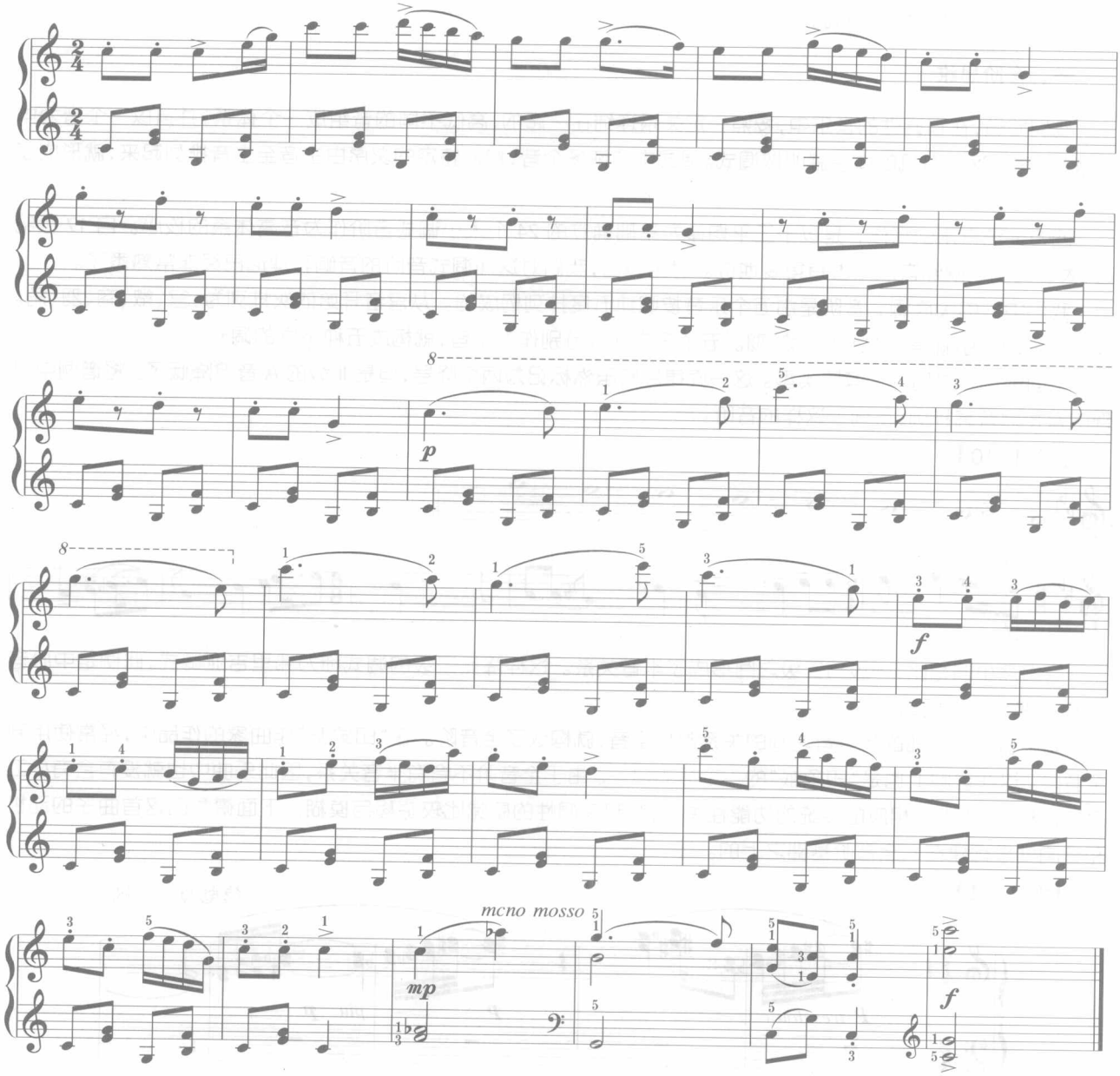
作业 1-1 分析下面旋律片断，指出调式的特点。



作业 1-2 分析肖斯塔科维奇的作品，分别指出旋律和节奏的特征，特别是节奏在全曲发展中的作用。

肖斯塔科维奇 《手摇风琴》





第二节　三种思维——音高组织的形成规律

【本节要点】

1.了解和认知音乐创作的“思路”——音高组织的三种思维方式，从创作思维入手促进学习者的分析实践；

2.认识音阶思维、音程思维、音列思维各自的特征以及三者之间的相互融合关系，增进学习者分析作品时的宏观认识和具体分析能力。

在音高体系当中大致存在着三种主要的思维形式，它们直接影响着旋律的写作。分别是：音阶思维、音程思维、音列思维。这几种写作思维，同样也延伸到多声部音乐中。写作思维关系到构思一首作品之初，创作者所要思考的音高体系的组织类型，也关系到多声部配置的思路和方式。这一节重点探讨的是，在音高体系中单一线条的

构成以及横向运动发展的方式。

一、音阶思维

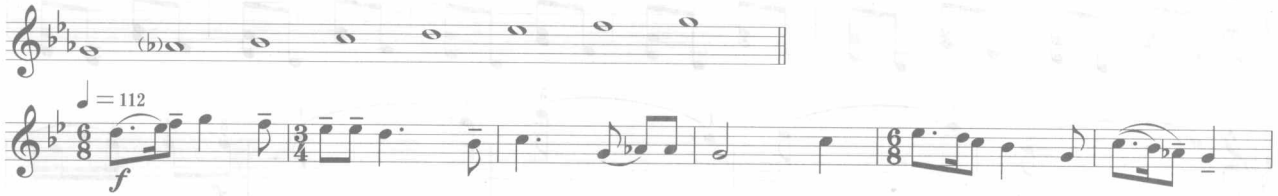
我们知道，在有调性的音乐中，按照一定关系连结在一起的，高低不同的音组成一个体系，并且以一个音为中心音（主音），这个有机的体系就叫做调式。调式中的许多个音，按照特定的次序由主音至主音排列起来，就形成了音阶。

西方传统音乐的写作，是以十二平均律为基础确立的 24 个大小调式音阶作为音高体系的核心。自 17 世纪起，大小调式在欧洲音乐中占有重要地位。时至今日，我们对这种调式音阶的音响和理论已经非常熟悉了。

我们中国的民族调式音阶是由五个乐音按照纯五度排列构成的。从宫音开始依次排列为：宫、徵、商、羽、角。按照音高的顺序就是宫、商、角、徵、羽。五个乐音可以分别作为主音，就构成五种不同的调式。

下面的例子是另外的音阶类型。这一旋律片断虽然标记为两个降号，但是 II 级的 A 音被降低了。将谱例中出现的音按照音高排列，得到了这样的音阶：

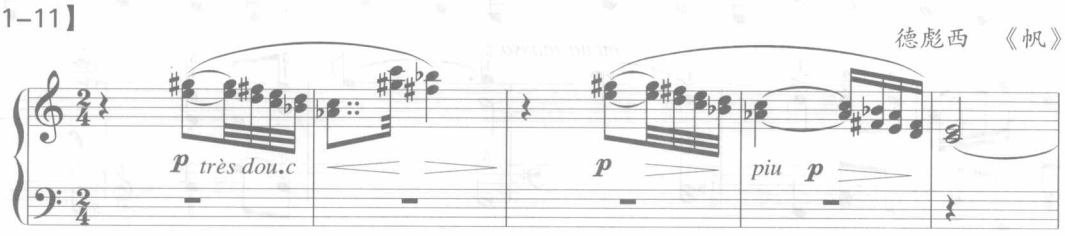
【例 1–10】



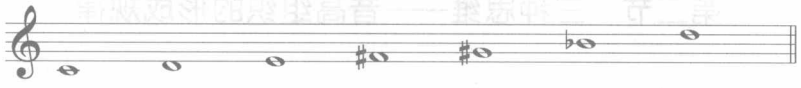
与自然小调相比，一级与二级之间形成了半音关系。这种降低二级的调式称为弗里吉亚调式，此例是中心音为 G 的弗里吉亚调式。

如果音阶中相邻的各个音之间的关系都是全音，就构成了全音阶。在“印象派”作曲家的作品中，经常使用到全音阶。这在音响上也是“印象派”的一个标志之一。由于全音阶不含有半音关系，因此乐曲中也就没有含有小二度的音程、和弦以及相应的传统的功能性关系，听起来调性的感觉比较游移与模糊。下面德彪西这首曲子的动机和音响就是构建在六全音阶基础之上的。

【例 1–11】



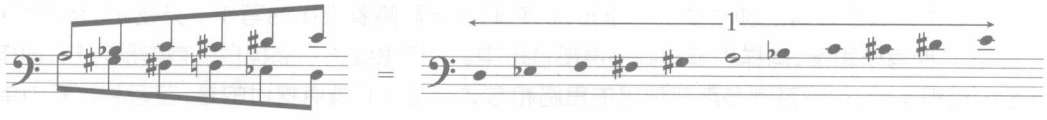
这是其原始的音阶结构：



我们知道除了大小调调式体系、中国五声性民族调式和教会调式（或称中古调式）音阶以外，还有世界其他民族所特有的、不属于传统音阶范畴的、非常规的“调式音阶”。有的甚至是我们不能称谓的、是作曲家根据需要自行设计的音阶，其内部以独特的音程来组织结构关系，我们称之为“人工音阶”（Artificial scale）。不过无论哪种音阶形式，其共同的特点就是围绕着某个中心音都有自己特定的排列方式。

这是巴托克作品中出现的一个“非八度循环调式的 11 声音阶”片断，以 A 为轴，其余的音做倒影的处理。

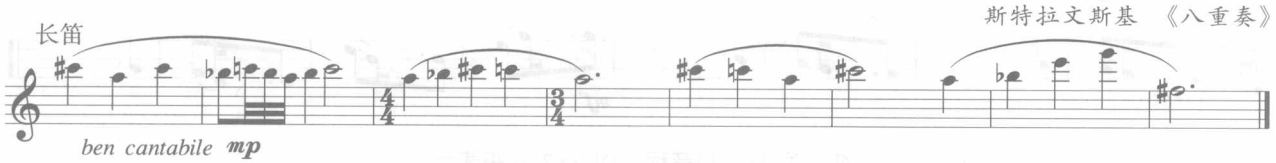
【例 1–12】



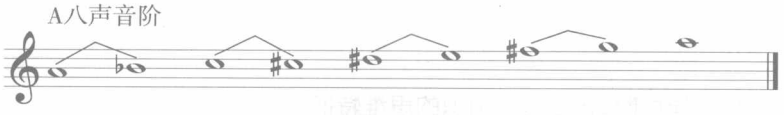
“人工音阶”虽然形式多样，但是通常都有一个调性中心音或核心成分。围绕着这个中心音来分析，往往会发现潜在的调性因素。

下面是一个八声音阶的例子，选自斯特拉文斯基的《八重奏》之长笛声部。

【例 1–13】



这个八声音阶的构造是将半音与全音间隔排列而成，其中箭头标出的为相邻半音关系，没有标记的为全音关系。其中的变化音为和声的构成与旋律的写作提供了更多的可能性。但调中心是明确统一在 A 上的。



近现代许多作曲家在写作时都曾设计过不同以往的、具有强烈个人风格烙印的“人工调式音阶”。例如巴托克、斯特拉文斯基、梅西安、勋伯格等。在面对这样的作品时要注意具体问题具体分析。

二、音程思维

在乐理知识的解释中，音程是指两个音级在音高上的相互关系。所有的自然音程类别包括：小二度、大二度、小三度、大三度、纯四度、三全音；它们的转位形式分别是大七度、小七度、大六度、小六度、纯五度，三全音转位后还是三全音。

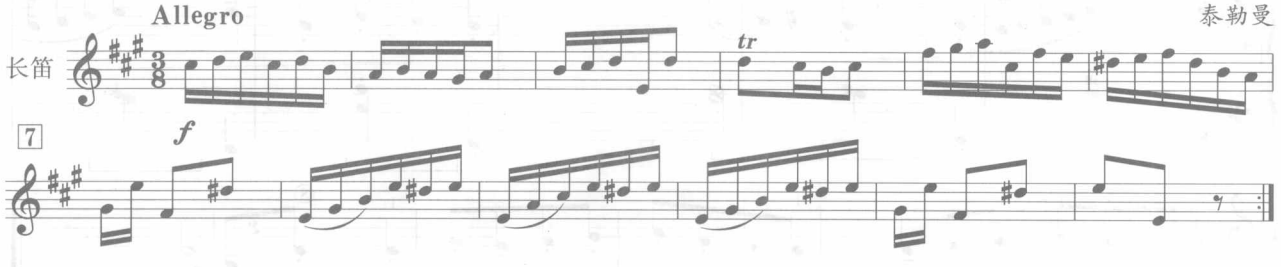
两个音高的级数之差为音程数，也就是音级与音级之间的半音数。下面指出了原始音程及其音程转位关系，每一类音程两者相加之和都等于 12，它意味着在十二平均律半音范围内，原位与转位实际上都可以简化为六对音程关系，以数字 1—6 来表示。

所含半音数	1	2	3	4	5	6
原始音程	小二度	大二度	小三度	大三度	纯四度	三全音
所含半音数	11	10	9	8	7	6
转位后	大七度	小七度	大六度	小六度	纯五度	（三全音）

我们看到，以上用数字 1—6 就可以将所有音程关系表示出来了，当然这里面包括了各种音程的转位关系。例如，某两个音的音程关系为大三度（转位是小六度），就可以用数字 4 来表示，这代表了两个音程之间共含有 4 个半音。

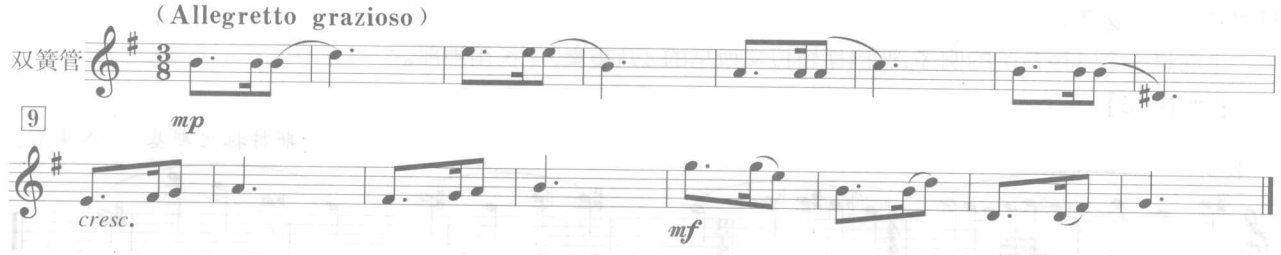
按照这个思路，【例 1–1】《脚夫调》也可以用 5+2 来表示其核心音程关系。即以纯四度和大二度为主的音程。

【例 1–14】



上例中的旋律，在 A 大调的范畴。虽然有一些不同程度的跳进，但是其主要的音程关系可被简化为二度加三度的组合。包括大二、小二、大三、小三度。

【例 1-15】



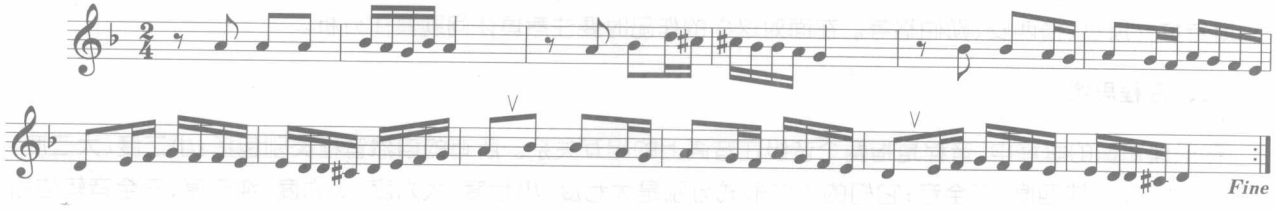
这个例子中的旋律以小三、大二、纯四度为核心音程。以 2+3+5 来表示。

在有调性音乐中，由核心音程构成的主题或主题动机不受度数的限制。比如，二度可以是大二度、也可以是小二度；三度可以是大三度，也可以是小三度。重点看其在乐曲中是如何组织和发展的(参见上两个例子)。

作业 2

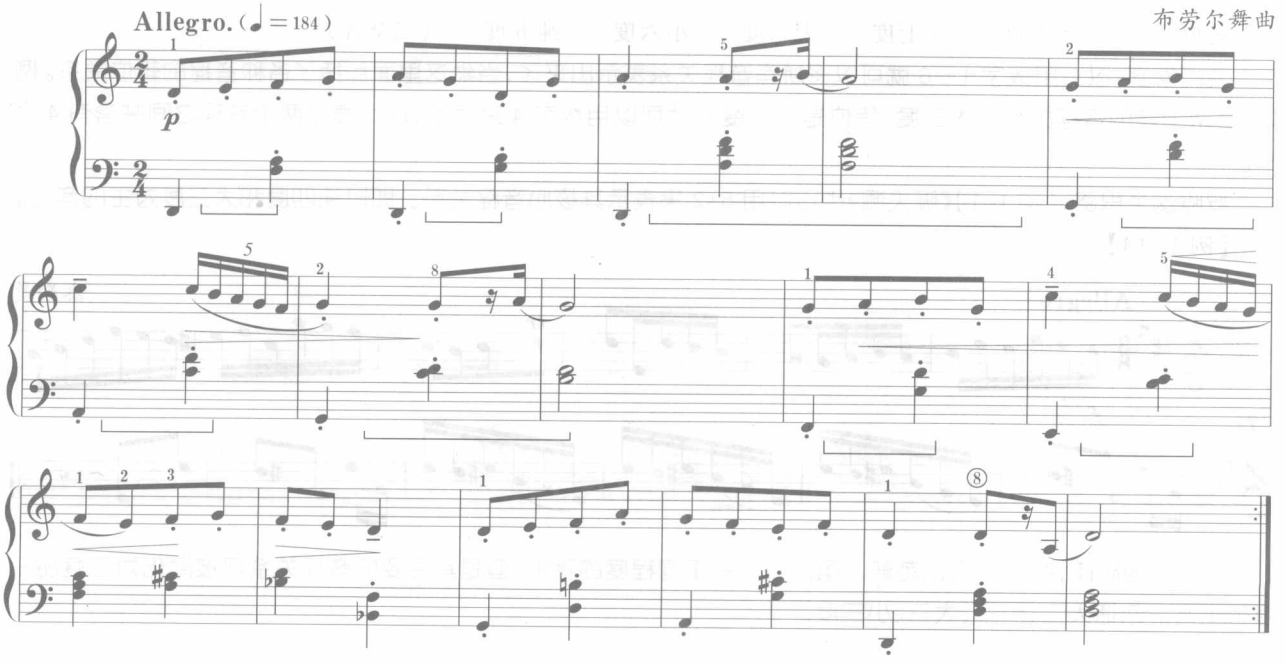
作业 1-3　分析下列单旋律片断，指出音高组织的思维特征。

(1)



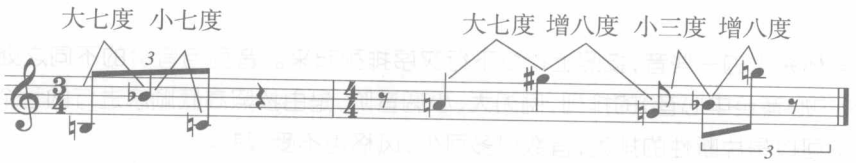
(2)

(3)



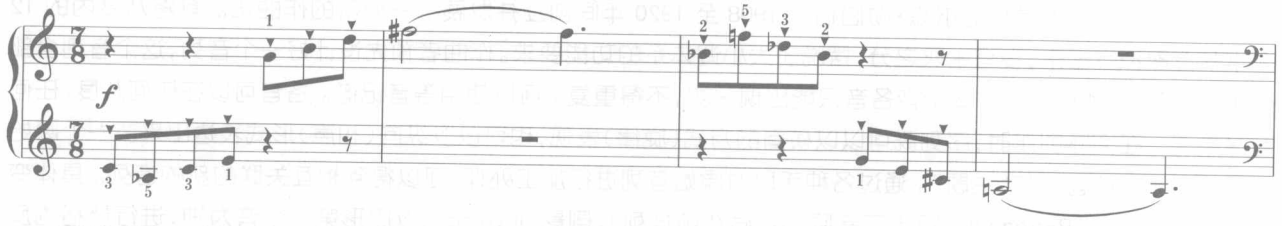
当我们分析近现代的某些作品时，旋律线不再属于一个特定调式音阶，可以换个角度考察，看看音程内容是否构成了发展的基础。例如下面的旋律，用音阶概念分析显然不能得到明确的结论，如果分析其音程关系，就豁然开朗了。所以，找到核心的音程关系就相当于找出了调性音乐中的“主和弦”一样。

【例 1–16】



上例中，横向的音高组织主要是由大、小七度与增八度构成。一般计算各种增减音程关系时，为了简化认识途径，往往采用“等音程”的方式来看待和解决复杂的音程关系。上例中增八度通过音程缩减和等音转换后为小二度，大七、小七度转位后分别为小二、大二度。因此可以用数字 1+2 来代表核心音程关系。

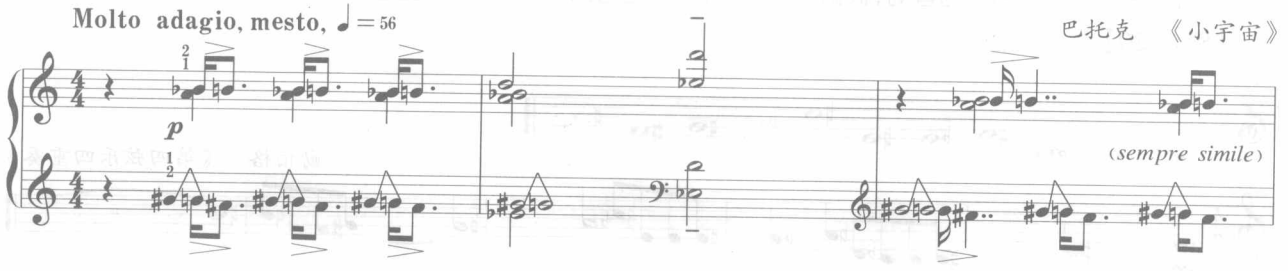
【例 1–17】



显而易见，上例旋律片断是由大、小三度音程构成，可用 3+4 来表示。

“音程思维”不仅在横向运动的“旋律”中起支配作用，亦可以延伸到纵向的“和声范畴”。

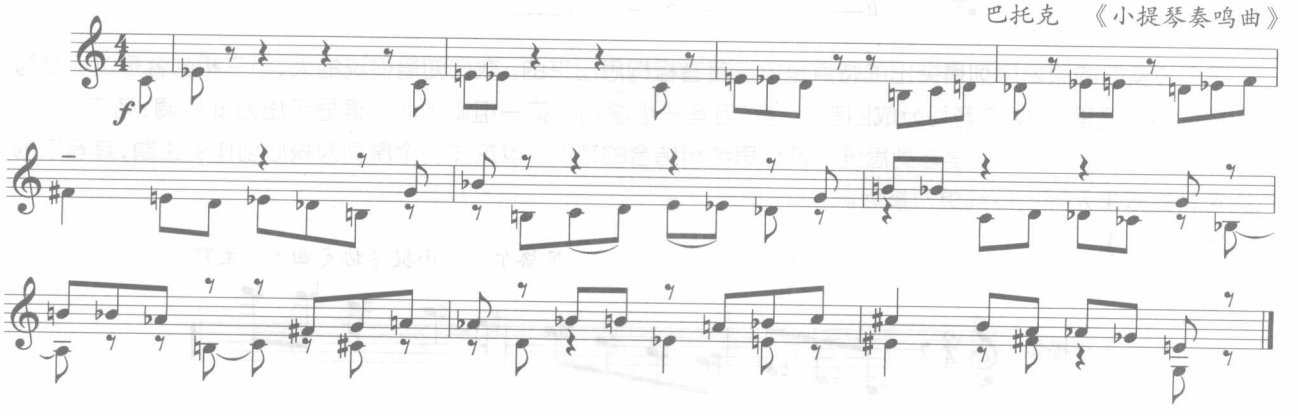
【例 1–18】



上例中最核心的音程关系为小二度与大七度。把第 1 小节的音自下而上排列，是一系列小二度的叠置。第 2 小节第三拍上是大七度，即小二度的转位关系。在此，所谓的“和声”也是建构在音程基础上的，颠覆了传统和声的功能性要求。

音程既可以用于对单声部旋律的建构，同样也能延伸至复调音乐中。

【例 1–19】



主题由低声部先进入，核心音程是二度与三度。第 5 小节最后半拍，高声部从五级音上进入，完全重复了主题的样式，叫做答题。低声部的对位声部则以小二度为核心音程。纵向上两个声部在音响上保持了统一性。最后三个小节则多次出现了三全音的音程。

三、音列思维

“音列”是指乐音体系中的一些音，按照上行或下行次序排列起来。音列与音阶的不同之处在于：音阶必须由主音到主音（或者说中心音至中心音）的排列，例如大、小调音阶，是由按照高低顺序进行的七个音，从主音向主音排列起来的。而音列可以是片断性的排列，音数可多可少，风格也不受限制。

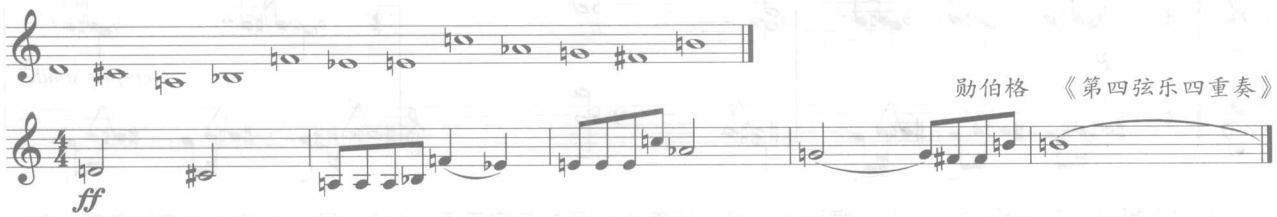
再以【例 1-1】《脚夫调》为例，将其音级排列后得到了一个四声音列：D-E-G-A。该音列是包含在徵调式音阶中的，其核心音程是纯四度与大二度。

用“音列思维”进行写作，在近现代作品中尤其以十二音序列音乐最有代表性。此处略作简单介绍，具体内容在本教材近现代部分再详细讲解。

十二音序列技术是阿诺尔德·勋伯格在 1908 至 1920 年间创立并发展的一种新的作曲法。其将八度内的 12 个半音全部独立出来，没有主次之分，摆脱了大小调体系的功能要求。作曲者预先设计好一个音列，这个音列全部使用半音阶，共 12 个。这 12 个音各音只能出现一次，不得重复。可以使用等音记谱。各音可以在任何八度、任何音区展现。在实际创作时，序列既可以以横向的方式（旋律）表现，也可以以纵向（和声）形式表达出来。一个原始音列相当于传统音乐的“主题”。通过各种手段对原始音列进行加工处理，可以得到相互关联的新的音列。具体变形手段包括逆行（Retrograde，将十二音原形从后往前排列）、倒影（Inversion，以原形第一个音为轴，进行严格的反演）、逆行倒影（Retrograde - Inversion，将倒影后的十二音再从后往前排列）。各种音列的结合方式影响着乐曲的性格和发展。由于在原始音列中并不能表示出节奏、节拍的要求，这就使得作曲者在写作时自行设计和发挥了。

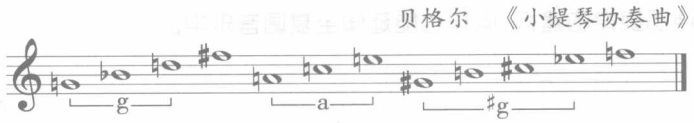
下面是一个十二音序列的音列，根据这个音列，勋伯格写出了《第四弦乐四重奏》的旋律：

【例 1-20】



在有些十二音序列的设计中，可以挖掘出很接近传统写作方式的音程关系，甚至可以找出明确的调中心。

【例 1-21】



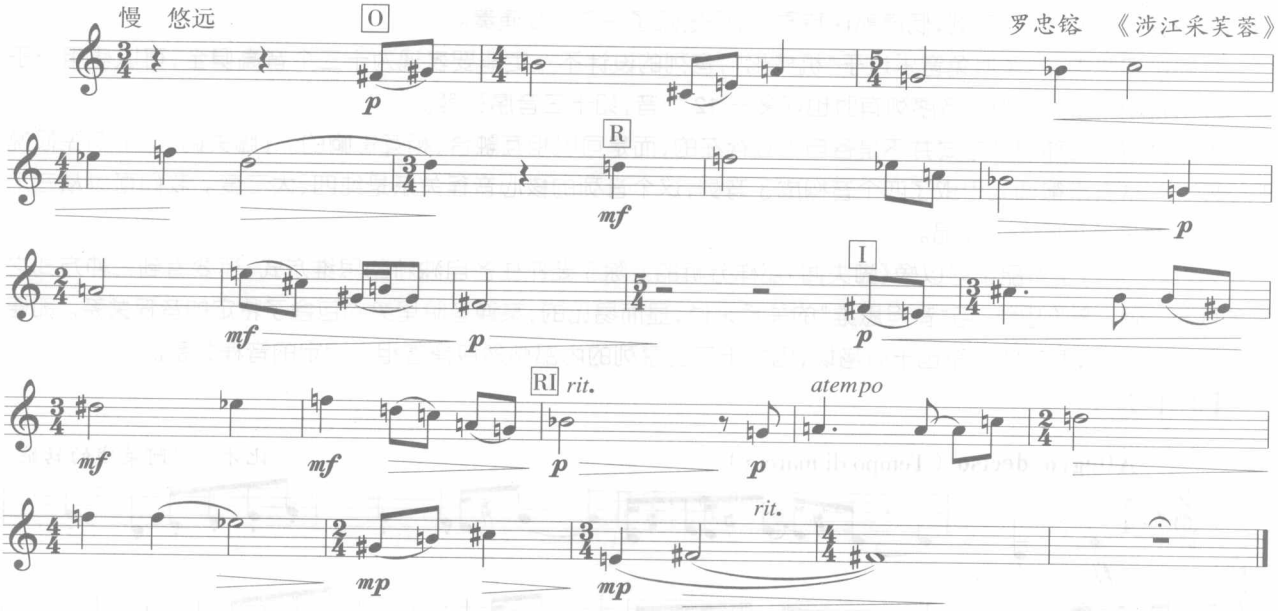
这个协奏曲的原始序列最突出的特点是以三度音程构思出来的。我们知道传统的大、小三和弦就是以三度为核心构成的。这里的 12 个音可分成四音、三音、五音三组序列。第一组调中心明确显示出为 g 小调；第二组为 a 小调；第三组为 ♯g 小调。这是音列思维与音程思维相结合的范例。以这样一个序列为核心创作的主题，其音乐的气质与音响效果无疑与传统更为接近。

【例 1-22】

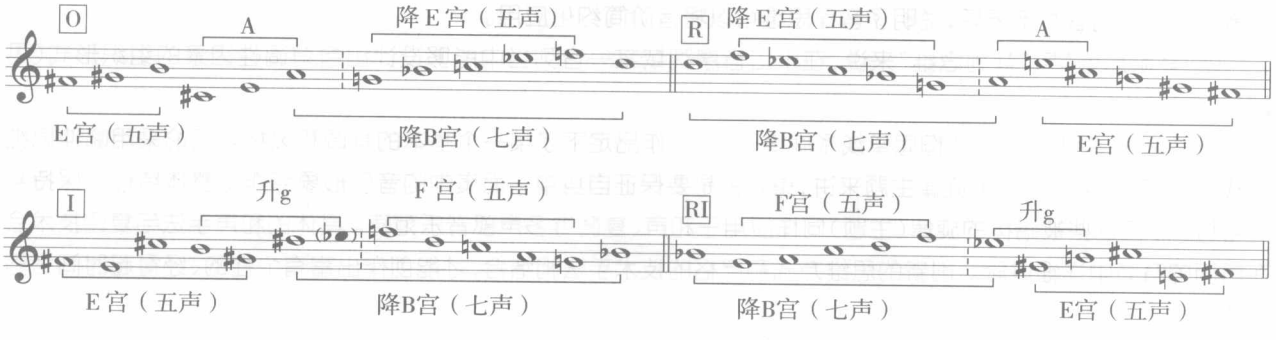
作曲家在构思一个十二音音列时，可以人为地将它划分成有关系的若干音组，如，两个六音组、三个四音组、四个三音组等。

以我国著名作曲家罗忠镕的作品《涉江采芙蓉》为例：这是一个十二音序列作品，以五声调式为核心材料，六个音为一个音列分组。第一个六音组是 E 宫 ♯C 羽调式，A 音是清角，为偏音；第二个六音组是 ♭E 宫、G 角调式，D 音为偏音，做变宫。在原形主题陈述后分别又用了逆行、倒影和逆行倒影手法。虽然这是一部序列作品，但是保持了鲜明的民族风格和悠远的意境。

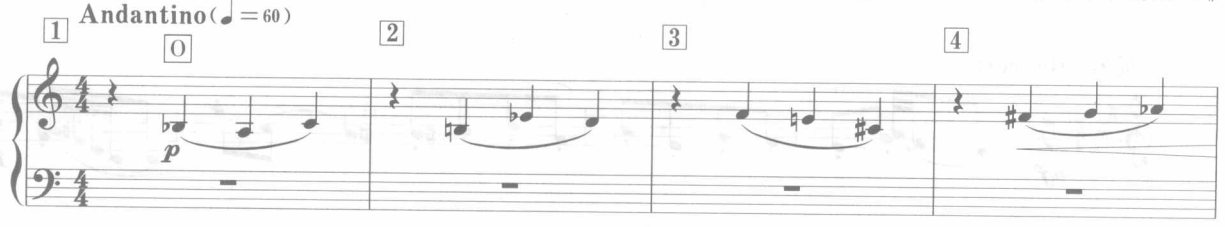
【例 1-23】

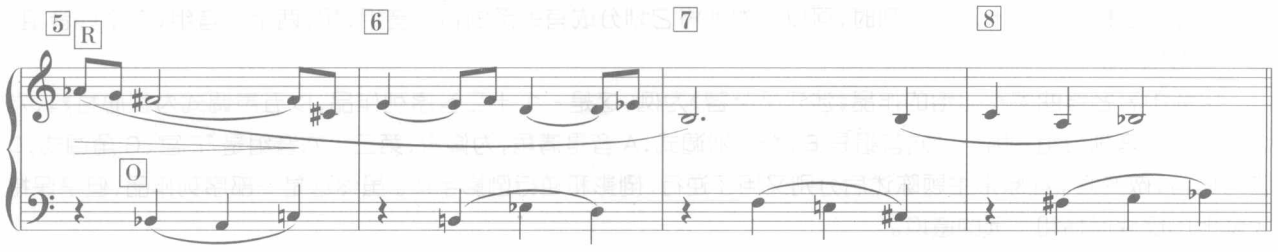


《涉江采芙蓉》的四种序列形式：



【例 1-24】





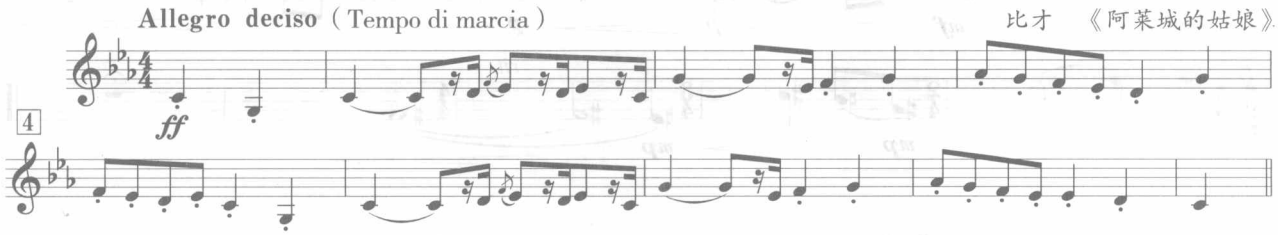
这是音列思维用于复调作品的例子。高声部是个十二音序列，被分成四个三音组。第 4 小节开始两个声部为对位关系，高声部为逆行序列，低声部保持原形，只是低了一个八度演奏。

在创作实践中，为了避免音乐过于“机械化”，音列的设计不一定非要表现为十二个音高俱全，可以使用少于 12 个音的截段形式，例如九音序列有时也可多于 12 个音，如十三音序列等。

以上介绍的三种思维方式并不是各自孤立存在的，而是可以相互融合、相互影响的。《脚夫调》这个例子很说明问题——从五声徵调式里取了四个音构成了音列，这个音列的核心音程关系是纯四、大二度。我们可以从三个不同的角度来分析同一个作品。

当然，不是每个作品都可以像《脚夫调》那样分析的。除了要抓住各自独特的思维方式，还要看到三种方式之间的联系。就“音阶思维”与“音程思维”的关系来说，显而易见的，某种音阶里势必包含了特定的音程关系。即便在十二音序列中，两者的关系也十分密切，因为十二音序列的内部必然包含着相应固定的音程关系。

【例 1–25】



比才的这首作品，很显然是 c 小调。最核心的音程关系是纯四、小二、大二度。c 小调音阶中当然就包括了这些音程关系。两者并不矛盾，说明了音程思维可以将音阶简约化应用。

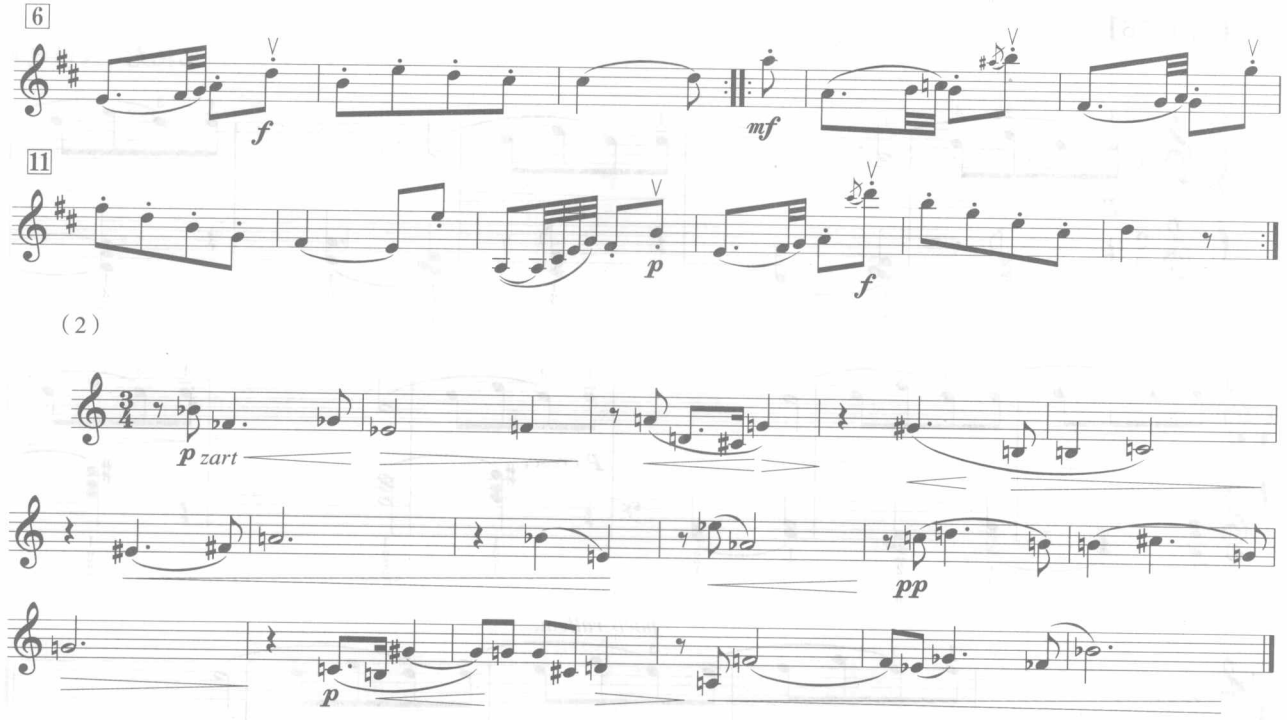
就“音阶思维”与“音列思维”来说，在十二音序列或某一音列当中能够设计出含有调性因素的组织形式（见【例 1–22】）。

归根结底，采用哪种方式构思单线条旋律，就是给作品定下了某一个基本的基调和风格。无论采用哪种思维方式写作，对于单一线条的旋律主题来讲，重要的是要保证自身单一而集中的音乐形象与作品整体结构上保持平衡与协调。而这些被结构的旋律（主题）同样应用于和声、复调等多声部音乐范畴。具体的和声手法与复调技术会在后面的章节中详细讲解。创新的思维方式和严格的技术手法相结合，才能创作出富有个性的、经得起时间考验的佳作。

作业 3

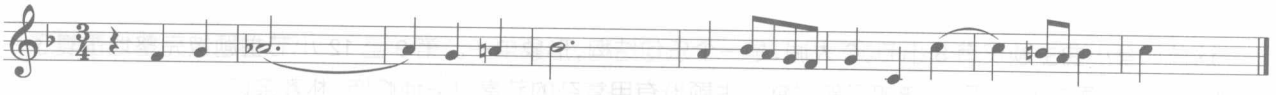
作业 1–4　分析下列旋律片断，指出音高组织的思维特征。

（1）



作业 1-5　写作练习。

写出指定的主题的倒影、逆行形式。



第三节　音乐作品的材料及其变形思维

【本节要点】

分析谱例，通过学习能够掌握和理解：

1.认识音乐作品“主题”的含义，在分析中区分哪些旋律属于“主题”性质、哪些是“过渡”或“连接”的性质；

2.认识音乐主题发展中的重复、变化重复、模进、倒影、逆行、扩大、紧缩、拆分、衍展等音乐作品当中的基本展开手法，进而解释出某一音乐作品的主题在音响构成、音乐表现力方面的主要特点及其意义。

音乐材料是形成音乐作品的基础。任何基本表现手段都可以作为音乐构思或发展的“材料”来使用。材料的取用对风格的形成产生直接的影响。在此，我们重点分析主题材料的应用及具体的展开手法。

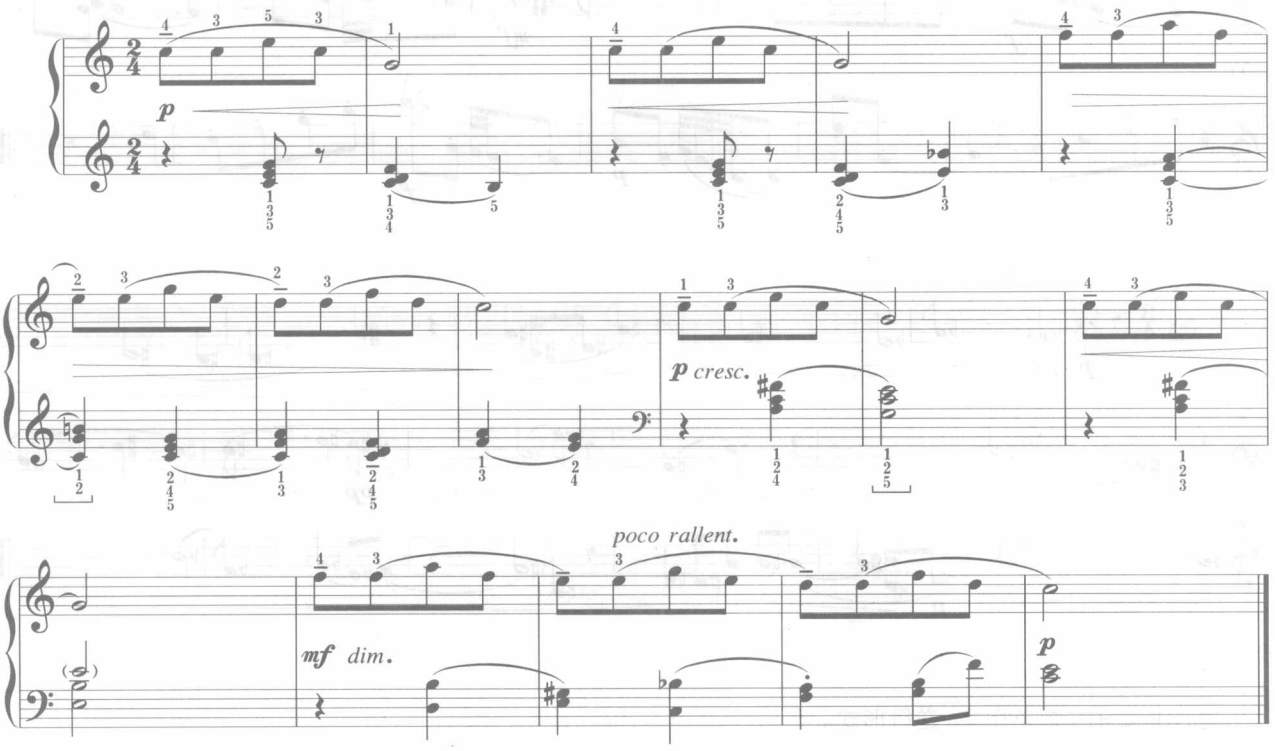
一、主题的意义

在主调音乐中，“主题”是指具有比较独立结构形式的、意义较完整的、形象鲜明的、富有表现力的乐思。它具有风格特点、体裁特点和情绪性特征。主题和旋律是两个不同的概念。通常主题富有清晰可辨的旋律外貌，但不是所有的旋律都是主题。

在小型作品中，由于容量有限，一般来说主题单一、结构紧凑、形象鲜明、对比性小。主题规模可能是一个独立的乐句、乐段或者单一部曲式。

【例 1–26】

巴托克 《游戏》



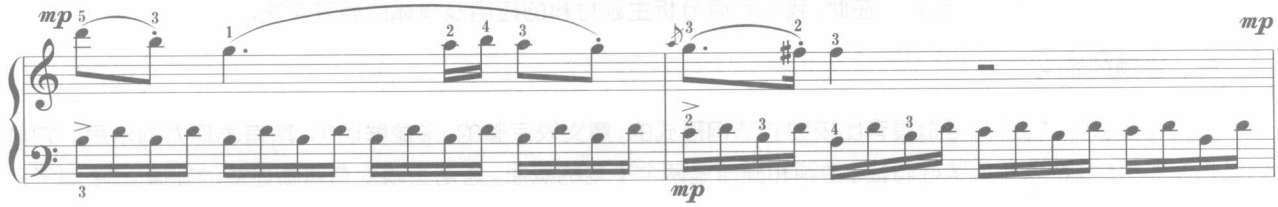
这首钢琴小曲主题仅有 8 小节，C 大调，是一个乐句结构，形象单一。第 9 至 12 小节主题被完整地重复了一遍，但是由于所配的和声不同，增加了新鲜感。主题没有用复杂的节奏过多地修饰，朴素亲切。

受音乐内容以及规模大小的要求，一首作品中也会出现多个主题。比如在大型的奏鸣曲中，就分有主部主题和副部主题。主部主题是乐思最原始的陈述，是铺陈、展开乐曲的基础，它奠定了乐曲的风格特征。常规情况下总是从主调开始。副部主题的出现就是要打破主调的垄断，它一定是在另外调上的重新陈述。通常是从属调、平行调上进入的。在调式调性、音乐材料、音乐形象等各方面比较，主部、副部都是要对比并置的。在以后关于和声、曲式的内容中将会对此详细探讨。

以【例 1–2】为例，“主部主题”从 C 大调开始，以分解的主三和弦为核心材料。节奏均衡稳定、对仗工整，左手的织体是古典主义时期常见的分解和弦式样。这一主题奠定了全曲的抒情气质。另外一个主题则展现出活泼俏皮的特点。这是从左手的十六分音符的快速运动以及右手的装饰音中体现出来的。调性为 G 大调。我们称这个主题为“副部主题”。这两个主题具有明显的对比性。

副部主题

【例 1–27】

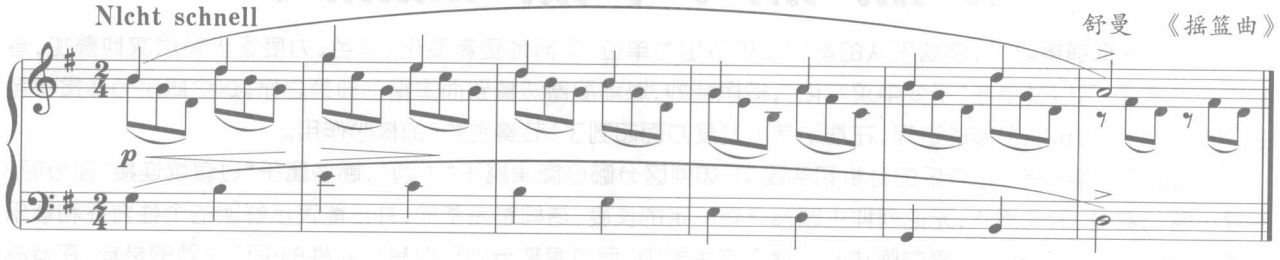


在大型音乐体裁中，主题本身的结构会有所扩大或者复杂化，数目也不仅仅局限于一个，可能会有多个主题。这是根据乐思的逻辑发展及乐曲表现容量所决定的。

从主题的外形轮廓上看，有相对静止的“和声式”。

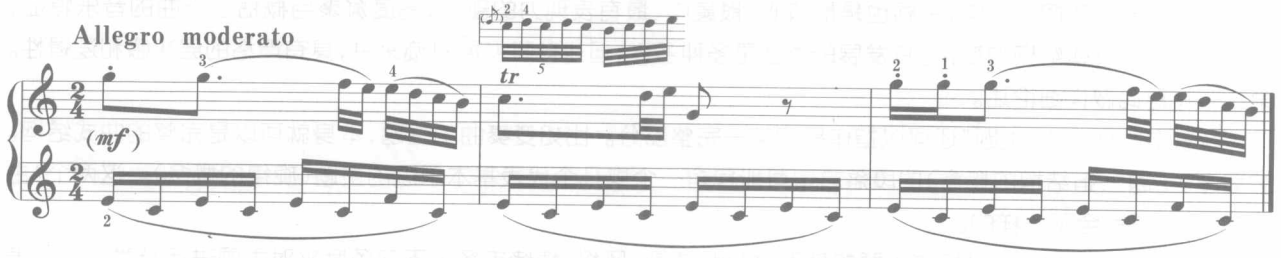
也有较为流动的“分解和弦式”。

【例 1-28】



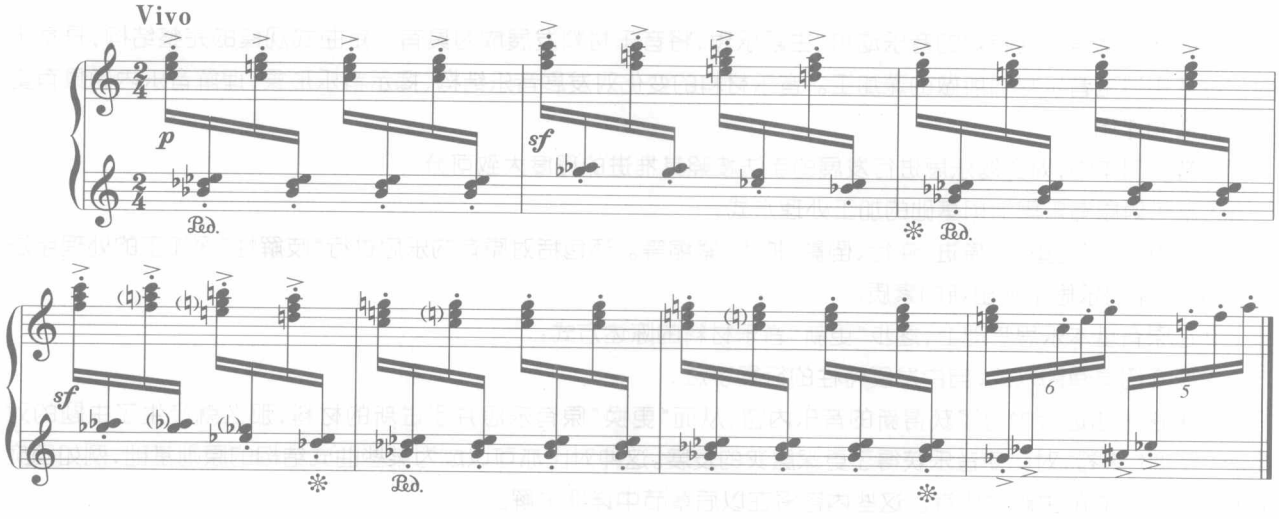
还有跑动起来的“音阶式”主题：

【例 1-29】



当然这些是主题初次陈述的简单形态，根据风格和历史时期的不同，在实际创作中会有各种各样的、将其融合起来的、较为复杂的情况。

【例 1-30】



这里主题没有起伏的旋律线条，为左右手交替进行的和弦形式。主题的节奏、和声、织体相互交织，难以剥离其中任何一项。

除了旋律之外，在主题表现力方面有时也会突出其他的音乐表现手段。例如，富有个性的、典型的节奏形态也会产生主题的功效，成为音乐前后贯穿的依据，称之为“节奏主题”。

哈恰图良的钢琴曲《托卡塔》就是这样的例子（见谱例 1-7）。

另一个经典例子是法国作曲家拉威尔的《波莱罗舞曲》。乐曲的背景是一个以两小节为单位不断循环的“波莱罗舞曲节奏”，自始至终由小军鼓演奏这个$\frac{3}{4}$拍的固定节奏型。

【例 1–31】

在此节奏型铺垫之下，管弦乐队的配器以乐器组为单位，不断地更新变化，音色、力度逐步有层次地叠加，直至推向最高潮。可以说是在“不变中求变化”，构思精妙，堪称配器法精致而丰富的典范之作。这个固定节奏贯穿全曲，牢牢地把握着乐曲发展的进程，在推动音乐发展方面起到了“节奏主题”的核心作用。

特别值得注意的是，在音乐的分析和实践中，如何区分哪些旋律属于“主题”，哪些属于“过渡或连接”部分呢？尽管主题的数量、形式不同，无论何种主题都具有一定的长度，结构是完整的，并且能表示鲜明的个性特征和音乐形象。调式、调性以及音乐要素的陈述都浓缩在该主题中。而过渡部分则可以是片断性的采用主题的材料，在音高组织的外形、调式调性、音区、节奏、织体、力度、形象等各个方面做出渐变或对比的处理。虽然它和主题有着“血缘”上的联系，但是其主要的作用是承上启下，逐步替换到新的形象。

在多声部的复调音乐中，主题也是最核心、最集中、最有表现力的部分，高度凝聚与概括了乐曲的音乐特征，并直接影响到整体结构的变化。其发展的类型是多种多样，但是就其发展轨迹来讲，具有严格的层次感和逻辑性。第二章将对此做详细论述。

音乐中广义上的“主题”还可以指作品的某一完整部分。比如变奏曲的主题，本身就可以是完整的曲式结构。被称为“主题”（指结构的概念）的段落之中可能包含一个或几个代表基本乐思的主题（旋律的概念）。这两个“主题”的含义是完全不一样的。

综上所述，我们可以从构成主题的外形、材料、体裁、风格、情绪等各个不同角度来对主题进行分类。无论怎样分类都是为了更准确地理解音乐作品的内涵。在音乐进行中，当主题处于发展过程时，往往会展现出新的形象和特点，这种展开是基于各种不同手法而进行的。

二、主题材料的基本展开手法

所谓展开就是依据特定的音乐动机、主题乐思，将音乐材料发展成为具有一定曲式规模的完整结构，是基于对已经使用过的音乐材料所做的深加工。音乐材料的变化对发展音乐结构、揭示音乐形象、理解音乐内涵具有重要的意义和作用。

在音乐创作中，对主题乐思进行发展的手法按照其推进的程度大致可分：

①基于对原有乐思结构基础的加工处理方式：

包括重复、变化重复、模进、逆行、倒影、扩大、紧缩等。还包括对原有的乐思进行“肢解性”深加工的处理手法如分裂，使原始乐思呈现出新的素质。

②在原有基本乐思基础上，逐步“更新”音乐材料的陈述方式：

主要介绍具有即兴式、自由发展特性的衍展手法。

如果在乐曲进行中为了获得新的音乐内容，从而“更换”原有乐思并引进新的材料，那么就产生了主题的对比。从宏观上来看，对比使音乐获得了更深层次的发展。这种对比亦可以成为某些曲式结构的原则基础，例如回旋曲式或奏鸣曲式的主题对比等。这些内容将在以后章节中详细讲解。

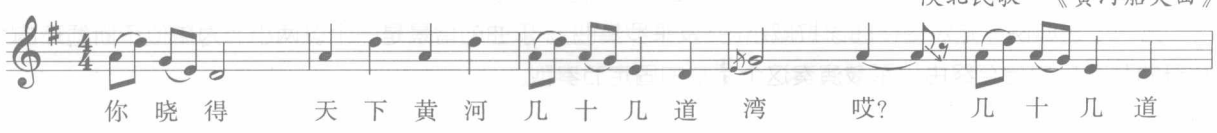
下面将单一主题的各种展开手法分别举例并逐一介绍。

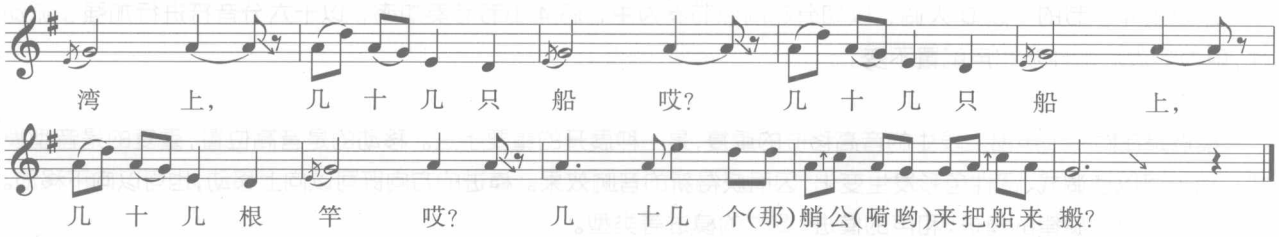
重复

是主题发展最简单、最基本的手法。对乐思的重复要突出其重要特点，加深对音乐的记忆。在对旋律、和声、节奏、织体等音乐要素的加工方面均可采用重复手段。

【例 1–32】

陕北民歌 《黄河船夫曲》



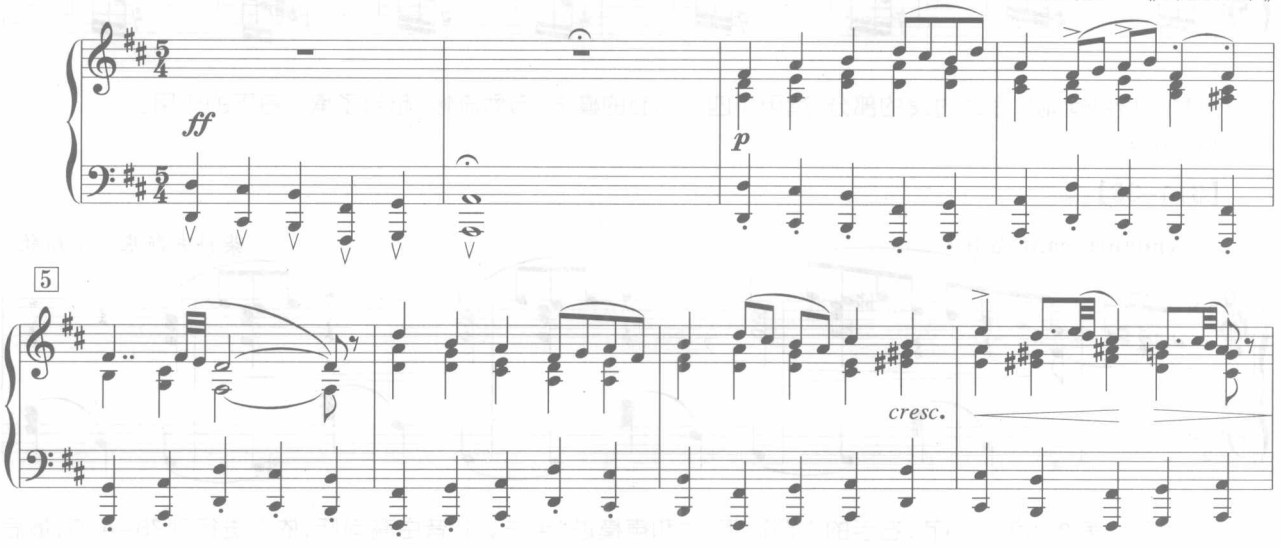


这首歌里，相同的主题一共重复了五次，象征提出了五个问题，每次都是根据歌词的需要，从“几十几”开始重复的。

如果在乐曲最低声部重复某一特定的线条或节奏，就形成固定低音。由于高声部的主题及和声是不断变化的，所以这种固定低音重复巩固着乐曲内部逻辑的发展，获得了某种持续的动力。

【例 1–33】

阿连斯基 《固定低音》

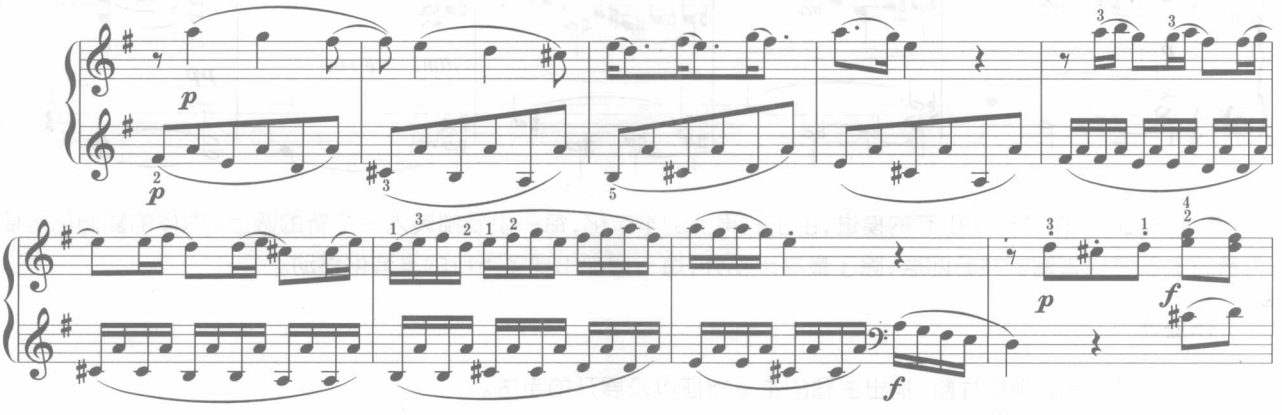


这里固定低音主题共六个音，分为两个小节。由于是$\frac{5}{4}$拍，因此在 30 拍后（也就是 6 小节）方为一个循环周期。在旋律陈述的同时，每一拍上的和声功能配置非常清楚。

变化重复

是在保持原主题材料面貌基础上的重复，局部做一些细微的装饰和调整。这种变化可以表现在音高、节奏、和声、音区、音色、织体、演奏法等各个方面。最常见的是曲调的音高、节奏和织体的变化。

【例 1–34】



这里前 4 小节的主题 D 大调，以切分和附点节奏为主，后 4 小节节奏加密，以十六分音符进行加强了流动性，更为活泼。调性及和声配置不变。

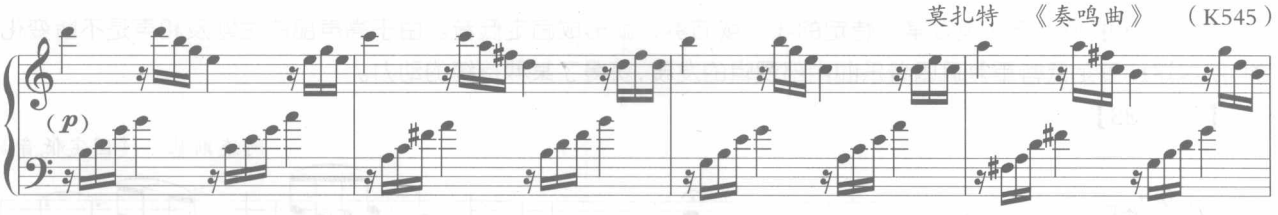
模进

模进是在同一个声部上发生的音高移位的重复，是一种展开的重要手法。移动的是音高位置，重复的是音型模式。模进可以使调式、调性色彩发生变化，因而获得新的音响效果。模进的方向既可以向上移动，也可以向下移动。

模进可分为旋律的模进、和声的模进、调性的模进等类型。

旋律模进

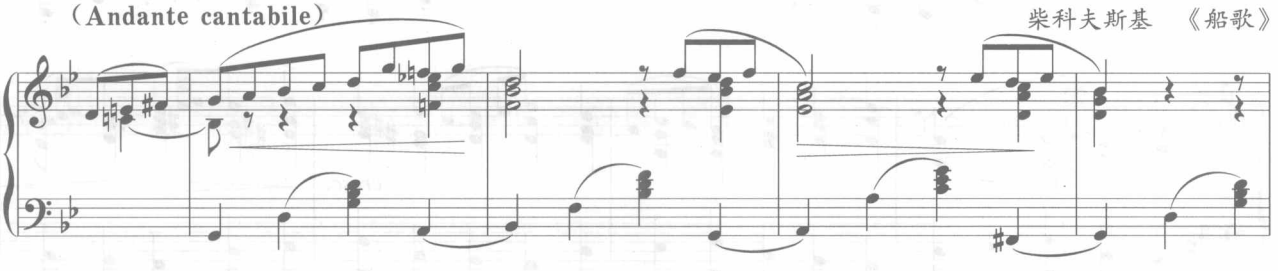
【例 1–35】



这是连接部向副部主题过渡的部分，运用了四个小节的模进，自然流畅，起到了承上启下的作用。

和声模进

【例 1–36】

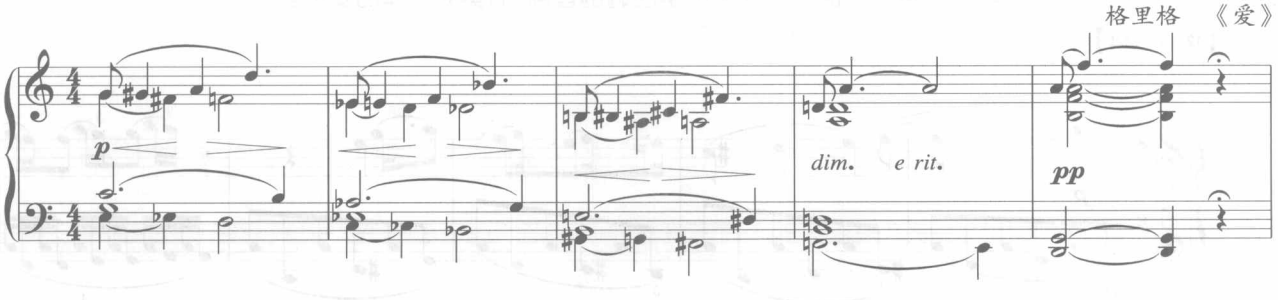


上例第 1、第 2 和第 3 小节，右手的主题运用了“和声模进”手法。低音由高向低，依次进行到 ♭B–A–G，最后回落到 g 小调。

转调模进

模进时改变了调式音级而不改变调性的做法称为“同调模进”，如果模进时不改变调式音级而改变了调性，则称为“转调模进”。转调模进使得调性的变换更加频繁，因此色彩的明暗对比更为明显。

【例 1–37】

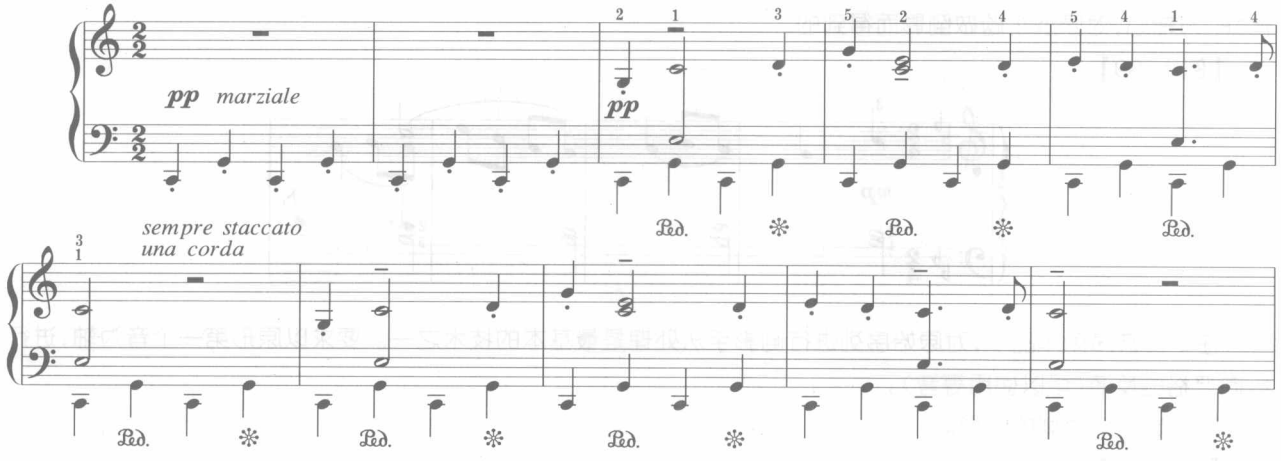


我们看到，此例共有 3 小节的模进，由于和声上的半音化，每一小节都转入一个新的调上。织体的复调化也使得音响上层次更丰富。共分四层，除了最高声部外，每一层都出现了下行的半音化移动。

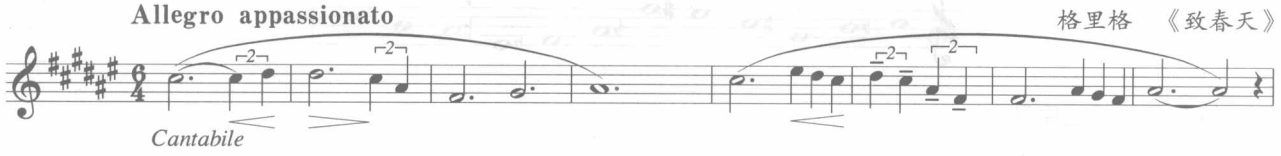
作业 4

作业 1–6　分析旋律片断，指出主题的主要特征以及展开的手法。

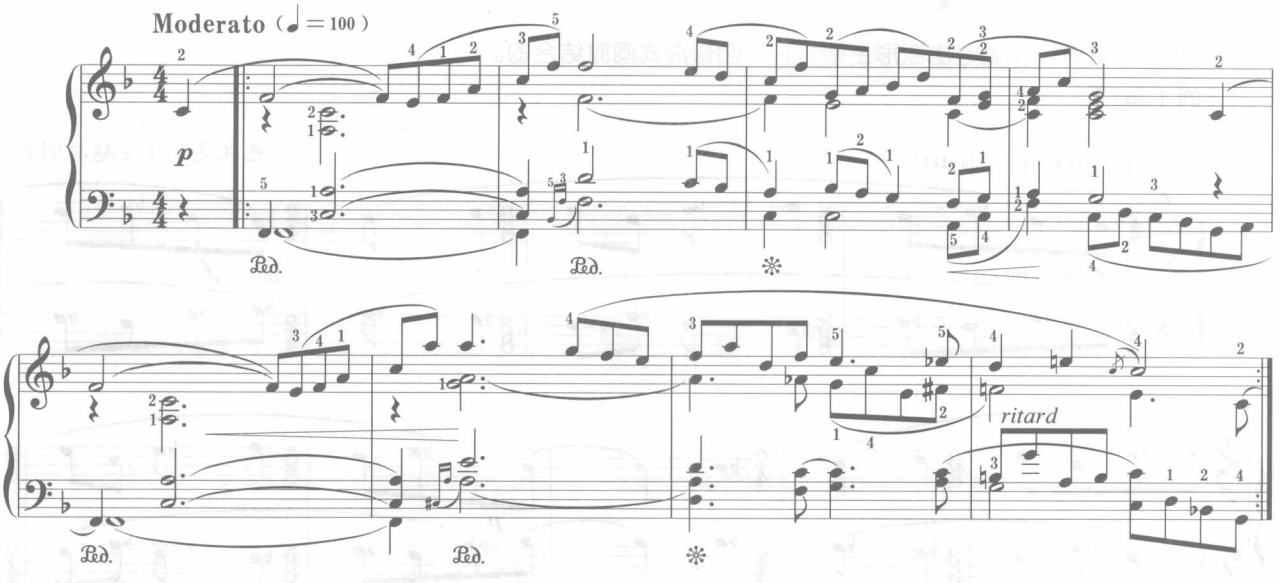
（1）



（2）



（3）

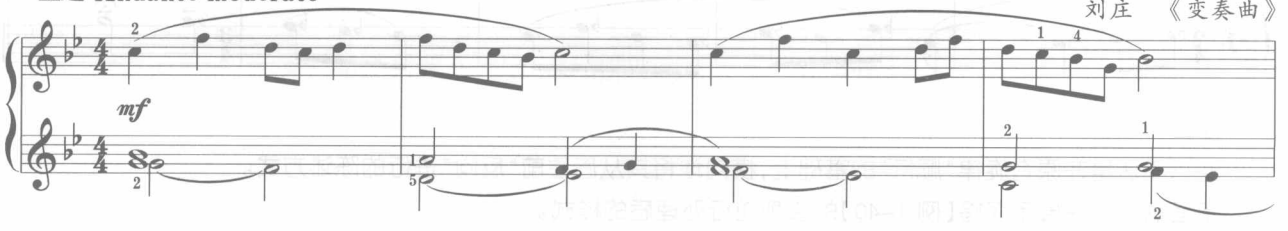


倒影

就是将原来顺行的旋律以某个音为轴，在纵向上作“反向”的陈述。

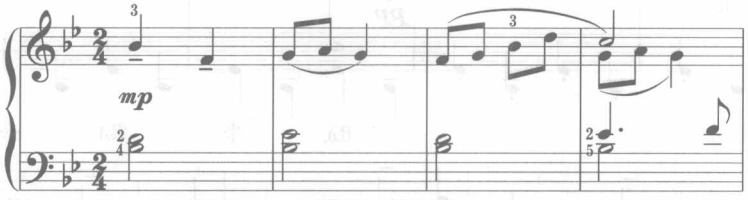
【例 1–38】

主题 **Andante moderato**



这个变奏曲的主题根据山东民歌《沂蒙山小调》改编。在第四变奏时，作者创作出了一个“新”主题。这是以徵音“F”为轴心，对原型主题做倒影而得到的。

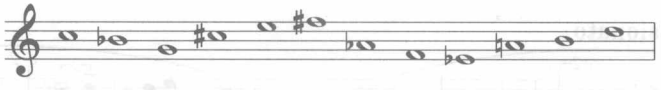
【例 1–39】



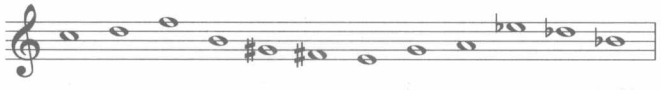
在十二音序列作品中，对原始序列进行倒影手法处理是最基本的技术之一。要求以原形第一个音为轴，进行纵向严格的反演（可以使用等音）。

下面是一个序列的原形。

【例 1–40】

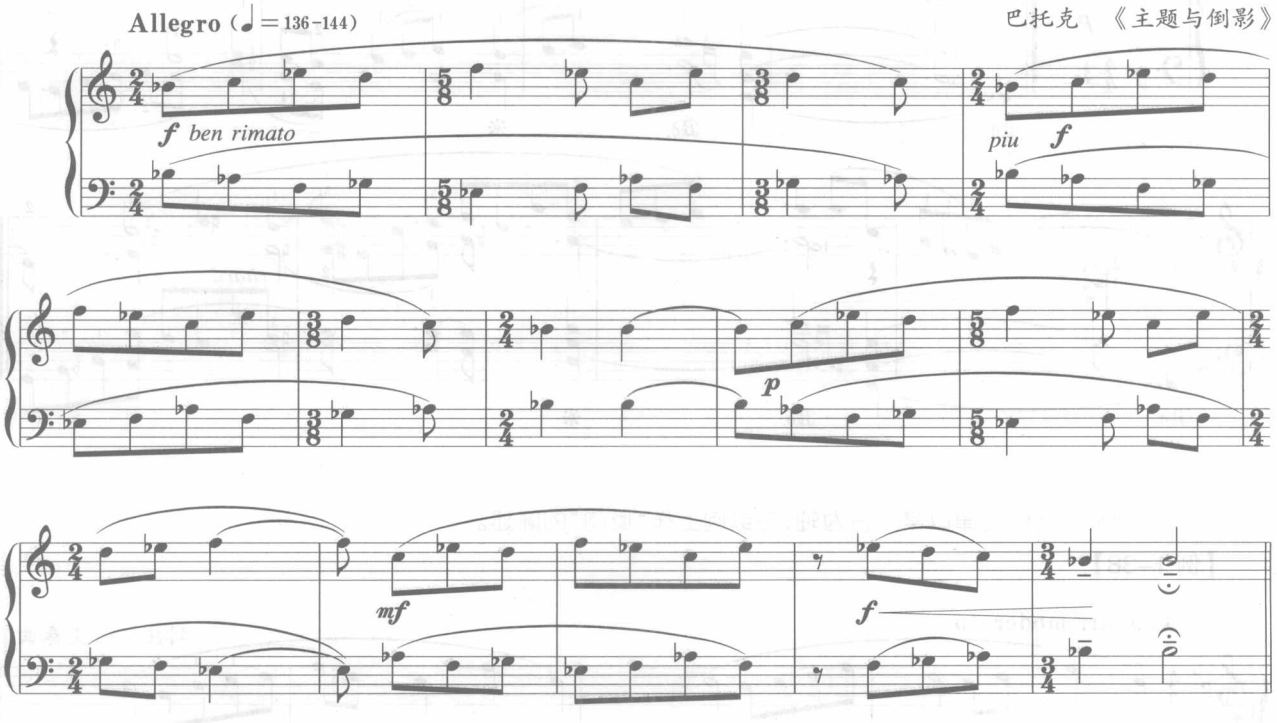


这是倒影后的序列。



下面这首复调小品就是由原形主题和它的倒影形式同时结合的。

【例 1–41】

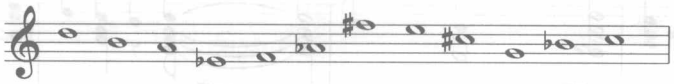


逆行

逆行手法是在原有旋律“顺行”的基础上，横向地将其从后往前“反向”进行的陈述方式。

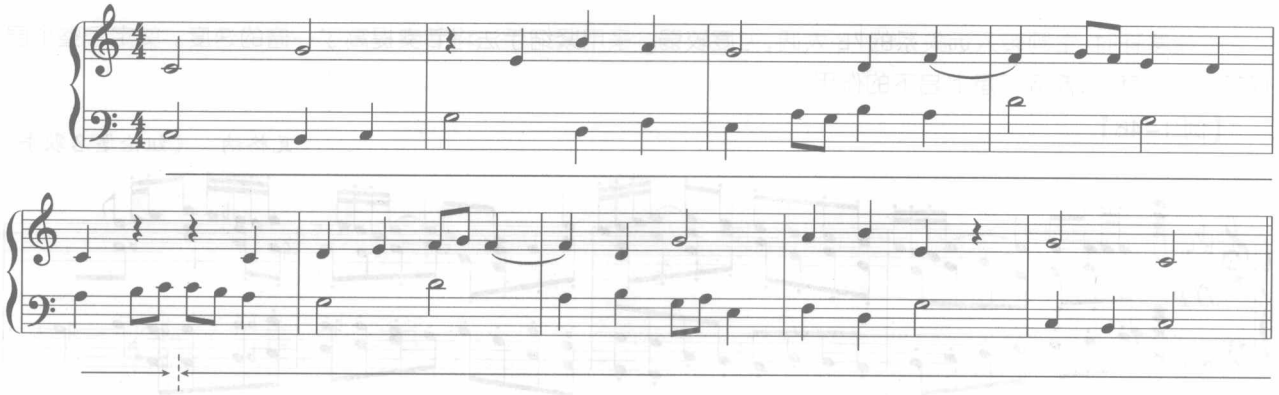
下面这个例子展示了将【例 1–40】的序列逆行处理后的样式。

【例 1-42】



下面是一个二声部的、原形主题与逆行主题同时结合的范例。

【例 1-43】



我们看到，从第 5 小节的箭头处开始，主题完全被从后往前重新演奏了一遍，高声部也是从第 5 小节将原对位主题逆行演奏了一次，而且节奏也都是严格的逆行。由于这种对位的特性像是镜子中反射出来的效果，因此也叫“镜式对位”。

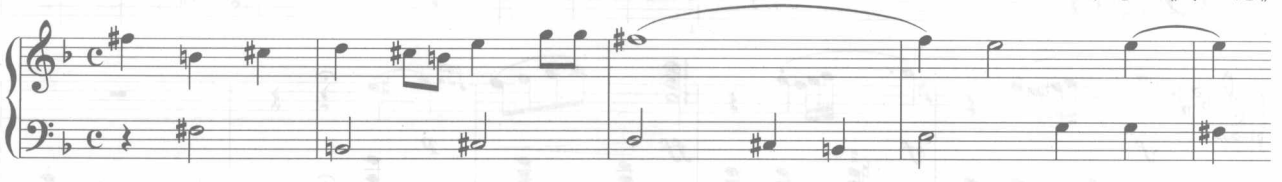
扩大

就是将乐思的时值按照一定的比例放慢一倍或多倍的陈述，也叫宽放。常常出现在乐曲的再现部或结尾部分，使得前后呼应。

下例中右手是原形主题，左手是扩大的主题，当两个主题同时陈述时，左手的模仿主题低八度，放慢了一倍的速度演奏。由于两个主题是严格的模仿关系，即“卡农”，因此我们称之为“扩大卡农”。

【例 1-44】

舒曼 《浮士德》



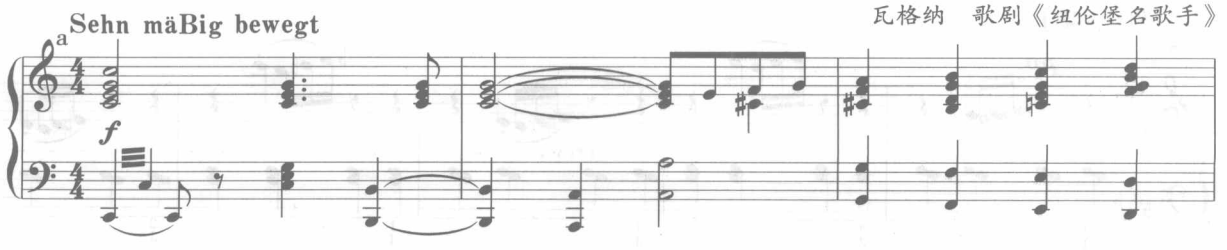
紧缩

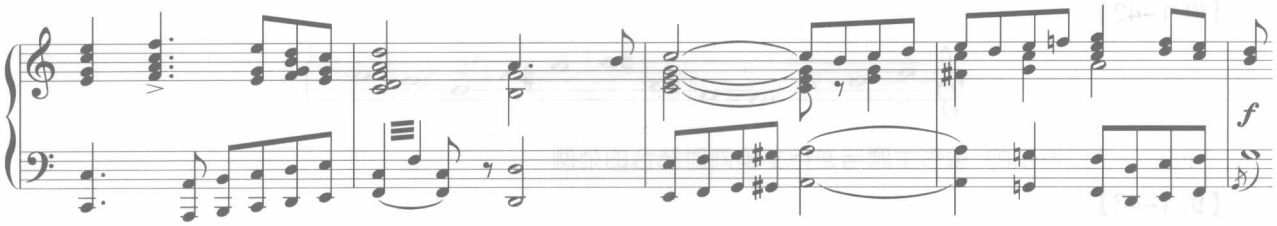
紧缩手法就是将乐思的时值按照一定的比例加速陈述。由于紧缩时的节奏比原始陈述更加紧凑，因而产生了紧张感和动力性，使得音乐往高潮发展时充满了推动力。

下例是主题第一次出现时的形象。$\frac{4}{4}$ 拍，C 大调，力度很强，气势恢宏。选自瓦格纳的歌剧《纽伦堡名歌手》序曲。

【例 1-45】

瓦格纳 歌剧《纽伦堡名歌手》

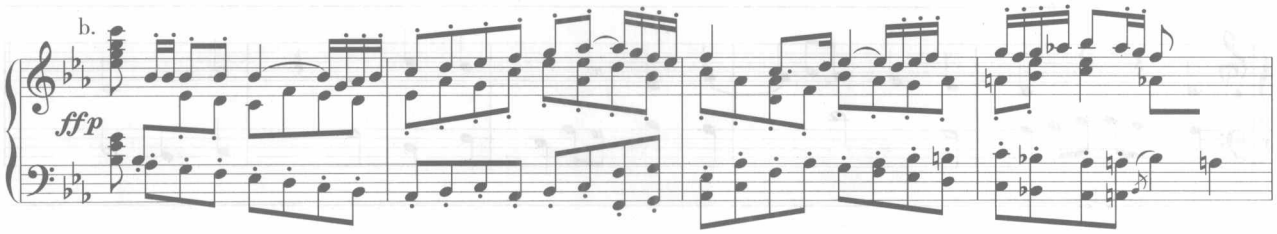




乐曲展开时，主题转入远关系的♭E 大调，力度较弱。采用紧缩手法将节奏提高了一倍的速度。奠定了整个展开部的发展基础，起到了承上启下的作用。

【例 1-46】

瓦格纳 《纽伦堡名歌手》



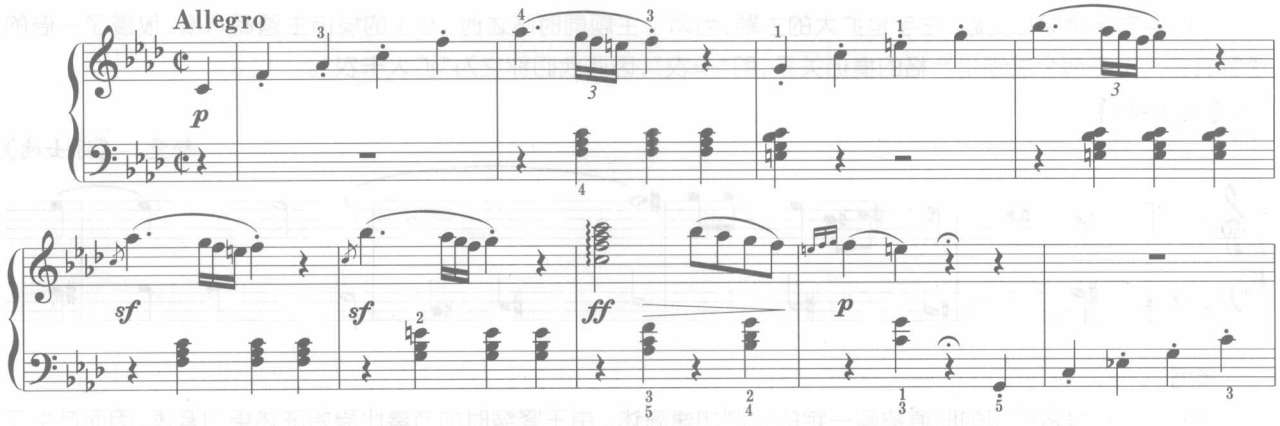
在音乐进行中，特别是在多声部音乐里，倒影、逆行、扩大、紧缩等手法被广泛地应用于对主题的加工，使音乐以新的面貌得以呈现。

拆分

是将原始的乐思在音高、节奏、句法、结构等方面做出裁剪，只取用其中的某些局部为发展所用。

【例 1-47】

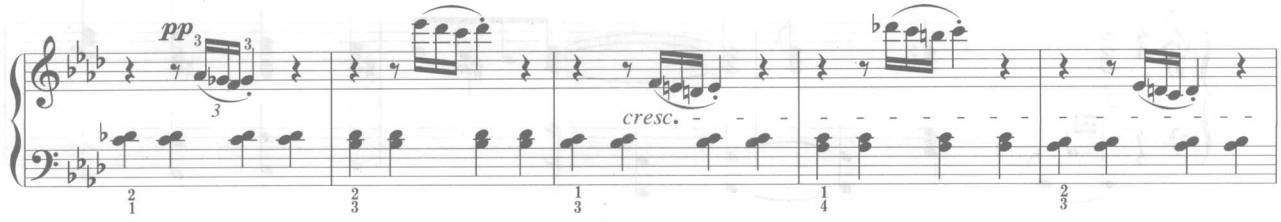
贝多芬 《钢琴奏鸣曲》



主题在 f 小调，以分解和弦的样式陈述，由属音开始向上跳进，四分音符为主，辅以十六分音符三连音。2 个小节为一个单位。第 5 小节开始分裂为一个小节一个单位，更加不稳定。

再现部之前的过渡来源于主部主题材料，是将原主题分裂后只保留了十六分音符三连音，以此作为发展的主要动机音型。

【例 1-48】



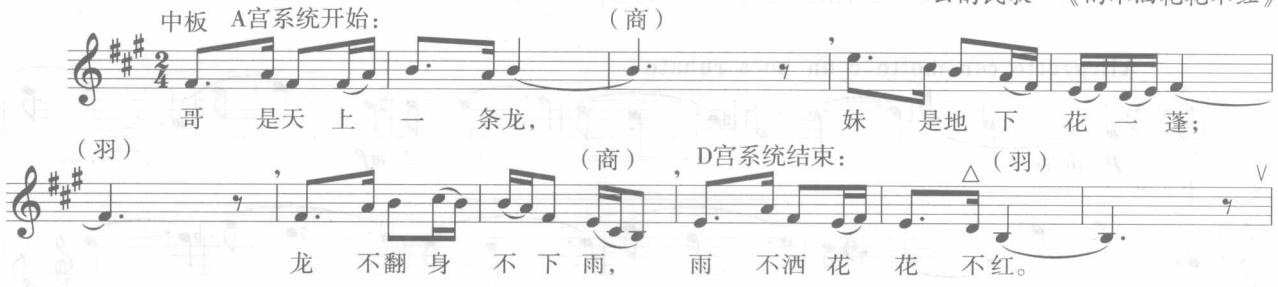
衍展

顾名思义，衍，为衍生之意；展，就是展开的意思。通俗的理解为边展开边衍生。衍展手法的特点是采取渐进的方式逐步更新音乐材料。这种更新可基于旋律、音调、节奏等各个方面。结构上不能把前后乐思绝对地割裂开来，而是让音乐在一个发展变化的过程中渐进式的铺陈开来。常见的衍展方式包括：(1)在类似的音调基础上的自由衍展。(2)在类似的节奏型基础上进行旋律的出新。(3)逐渐解体式的衍展。在中国民间音乐中，衍展的手法使用的非常普遍。

下例是在类似的节奏型基础上进行旋律的出新。

【例 1-49】

云南民歌 《雨不洒花花不红》

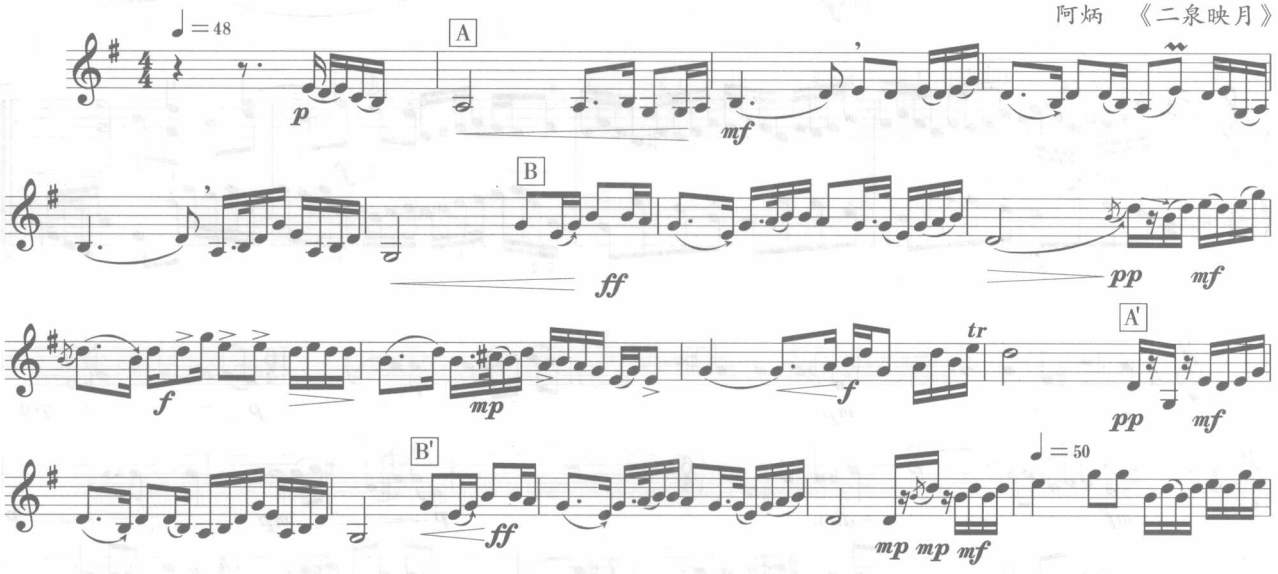


此曲根据歌词和分句，可分为四个小句子。每一句开始的节奏都是相同的，这就保留了整个歌曲的统一元素。而后，每一句都有各自的调式和节奏的发展，在不知不觉中完成了调式的转换，从 A 宫商调式转到 D 宫羽调式。

阿炳的二胡曲《二泉映月》，整体曲式结构为循环变奏体。全曲由一个小引子、交替演奏的 A、B 双主题及五个变化的部分组成。引子为一个导入性的乐句，由六个音构成。它好像一声长长的叹息，表达了作者心中的无奈，给人以无限惆怅之感。其后是主题第一次陈述，接着就运用了衍展的手法对乐曲进行发展。

【例 1-50】

阿炳 《二泉映月》



主题 A 为 4 小节，G 宫调式。到 A' 陈述时就减缩成了 2 小节，保持了主题的调式和外形特征。主题 B 为 6 小节，调式不变，但是加入了偏音“变徵”。主题 B' 用衍展的方式加长为 10 个小节。随着每次主题的重复，都是在保持了基本外貌轮廓的基础上作变化的演奏。对主题 A 一再采用即兴紧缩式手法；对主题 B 的处理则是在中、高音区一再衍展，不断地扩充乐幅，提高力度层次。特别是向高潮的推进，发挥得更为突出。

虽然《二泉映月》是单线条的音乐作品，却因为对主题的适当紧缩、扩充和衍展，获得了音乐整体上的平衡。其动力性的发展塑造出单一而集中的音乐形象，给人的印象特别深刻。而音乐材料的即兴变奏式衍展手法含有隐结

构因素，体现出中国传统音乐作品的艺术魅力，值得细细品味和研究。

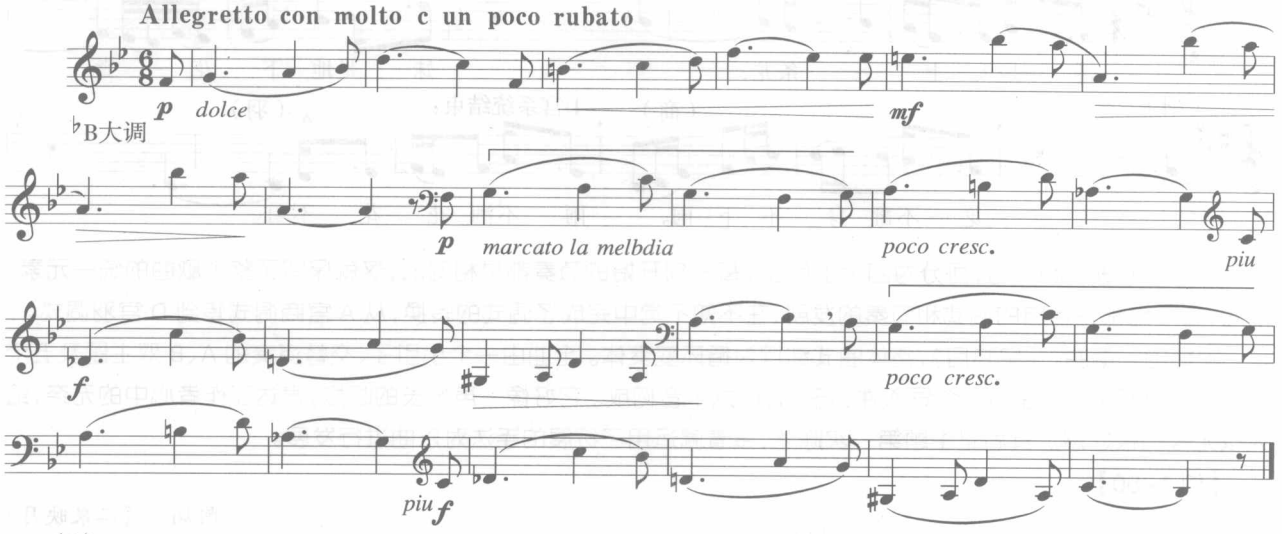
除了上述展开手法之外，还有一些民间旋律惯用的手法，被大量作品证明是有效的发展手段，例如，“鱼咬尾”，也叫“顶真格”，指的是音乐的乐思、乐节或乐段的尾音与下一节、段的首音相同，由此造成音乐延绵不断进行的效果。

在音乐创作实践中，主题的各种展开手法既可以独立使用，也可以被糅杂在一起综合运用，就看不同的作曲者是如何进行个性化的设计与组织了。

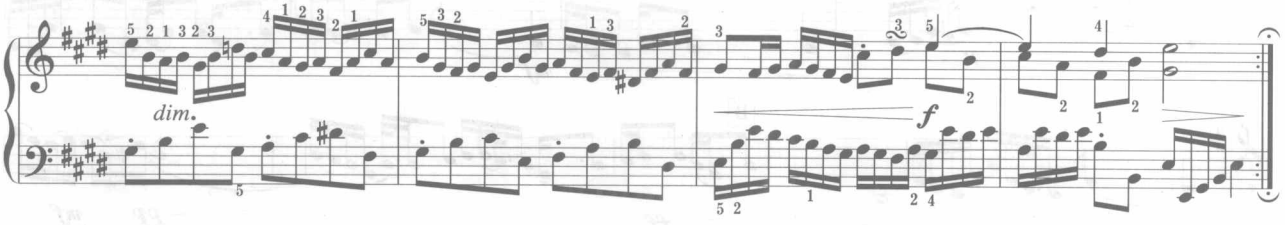
作业 5

作业 1-7　分析下面的旋律片断，指出主题所采用的展开手法。

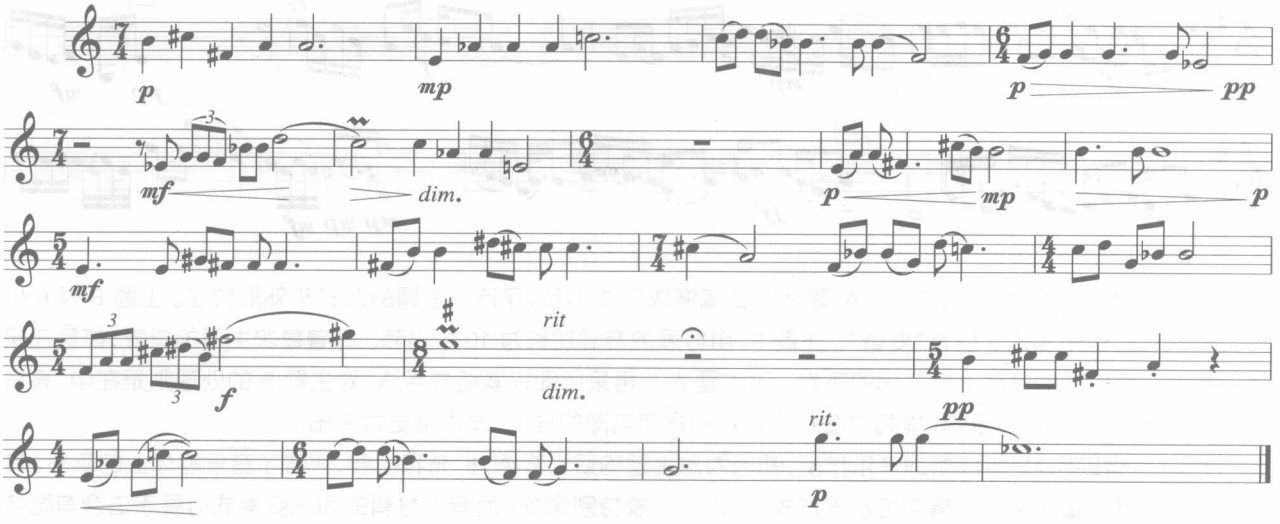
（1）



（2）



（3）



作业 1-8　写出指定的主题的倒影、逆行形式。

第四节　音乐结构分析的基础知识

【本节要点】

1.掌握音乐结构分析的基本概念、认识音乐作品中的材料、调性、规模等分析的基本条件及其基本的分析手法；

2.掌握一部曲式结构的主要结构特征(包括乐段、复乐段)及其附加结构，在分析过程中充分结合音乐的各种表现方式和展开手段，以小见大，为分析较大型的曲式结构打下基础。

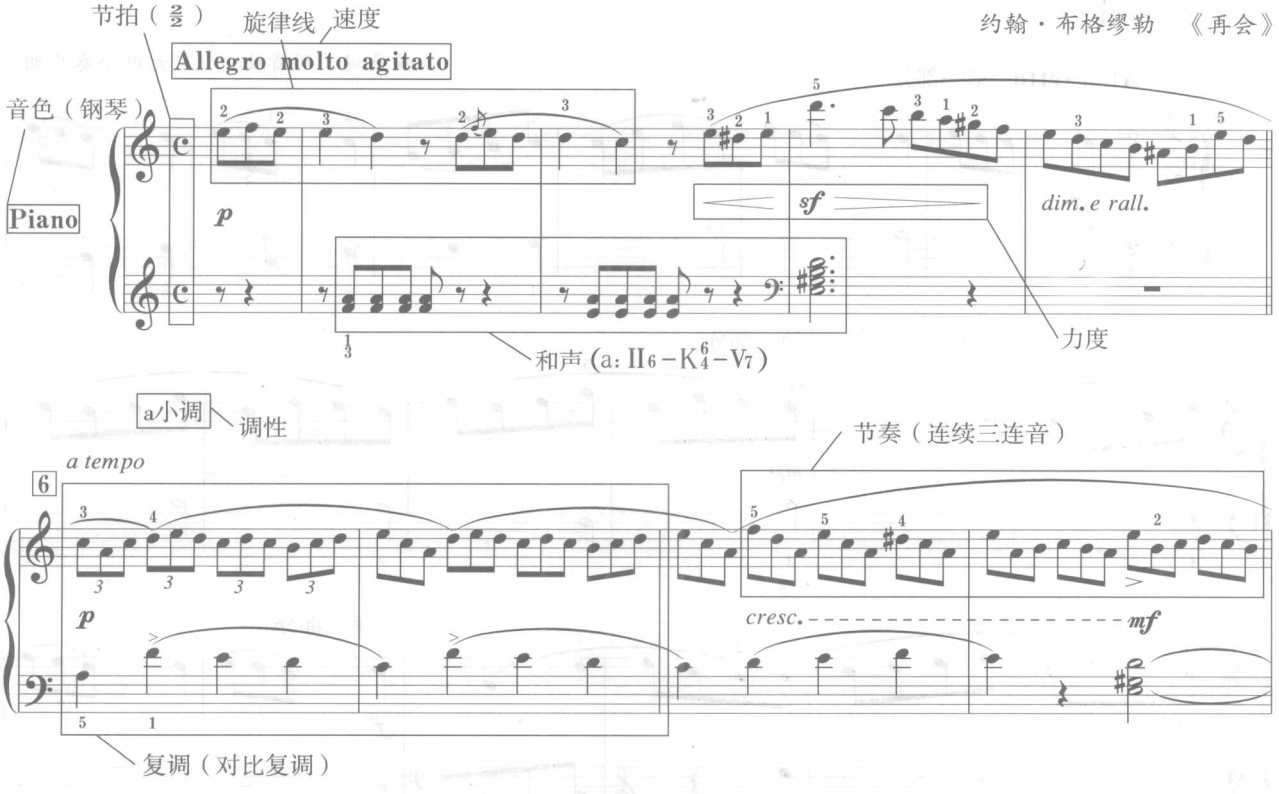
前面我们已经分别分析了音乐基本表现手段在作品中的使用，了解了主题的意义及基本的发展手法，然而在音乐实践中，还必须将它们与一定的结构形式结合起来，才能使音乐内容的表达更明确、更完整。因此，这一章我们重点介绍有关音乐结构的基本知识，为分析更大型的作品打下理论基础。

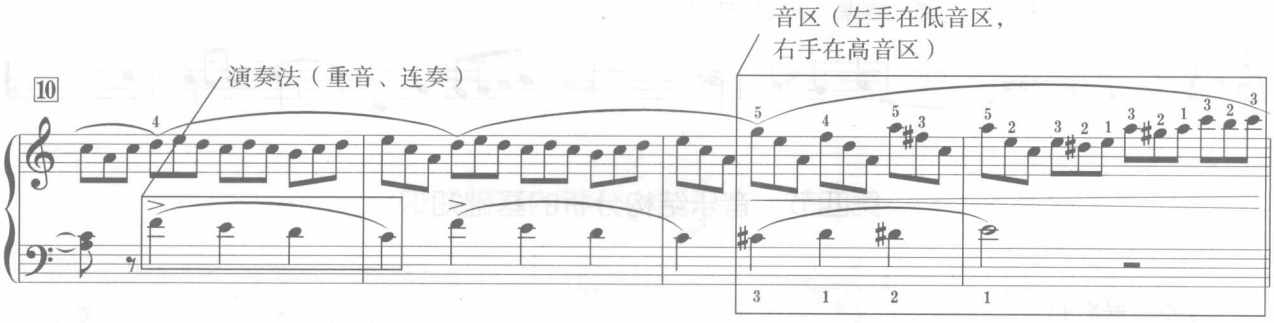
一、曲式结构分析的构成原则

(一) 基本表现手段与结构的关系

我们先看一段谱例，下例中标出了主要的音乐构成要素。

【例 1-51】





通过对基本表现手段的综合分析，我们对上例的音乐进行这样的描述：这是一首钢琴小品，$\frac{4}{4}$拍、a小调；速度为很急迫的快板，旋律线迂回、曲折，表达了依依不舍的留恋之情；织体为三连音形式；左右手两声部为对比复调形式，在钢琴的中音区，演奏法以连奏为主。其中使用了 *sf* 和 *p* 的力度对比来表现情绪的变化。

以上的分析仅仅是针对乐曲的一个部分，如果完整地分析全曲，也许在各个音乐要素方面会产生变化，例如：调性的变化、速度的变化、节拍的变化，等等。这些变化的后果就是导致这个作品的长度增加，表现内容发生改变，从而影响它的整体结构，也就是说，这些基本表现手段都可作为音乐材料纳入到一个共同的体系中。音乐“语言”的变化，使得结构产生变化，我们称之为曲式结构产生变化。

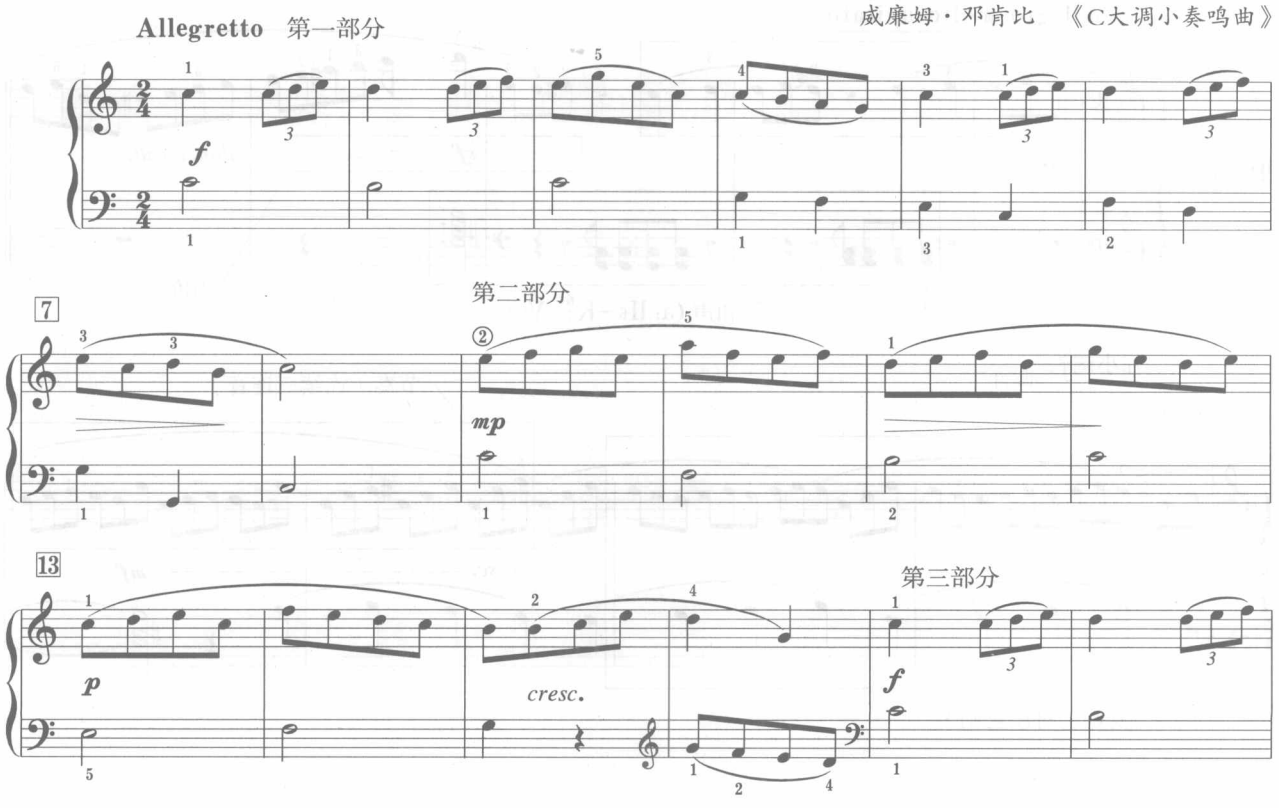
音乐作品中各部分的相互关系及整体的结构逻辑称为曲式或曲式结构。它主要体现在乐曲各部分之间的有机结合关系及整体的结合规律。曲式结构的特别之处在于它总是在一定连续的时间内实现和存在的，因此音乐的曲式结构具有时间上的连续性。音乐的曲式结构是由它所表现的内容决定的，从这个意义上来说，任何乐曲的曲式结构都是不同的，同时大量音乐作品的结构又体现出一些共同的组织逻辑。

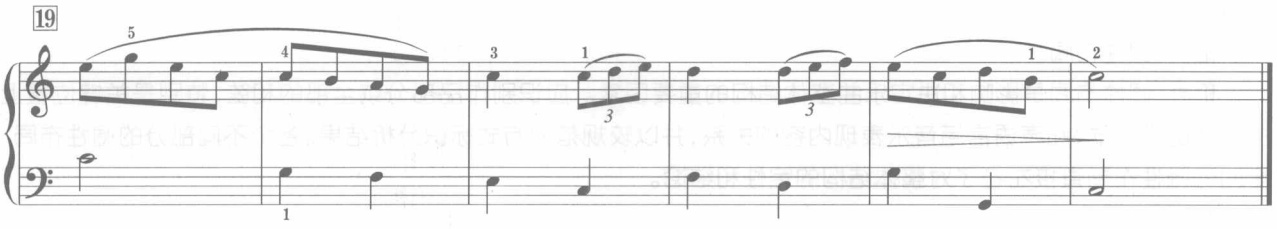
（二）结构分析的基本概念及要素

我们先来看一首完整的小作品。

【例 1–52】

威廉姆·邓肯比 《C大调小奏鸣曲》





上例作品共有三个部分(分别是第 1—8 小节;第 9—16 小节;第 17—24 小节),且第一部分和第三部分是完全相同的,作品的整体结构体现出了"基本部分—对比部分—再现基本部分"的结构逻辑特点。同时,中间部分虽然与首尾两个部分不同,但在调性、节拍节奏、音乐材料等方面又有着密切的联系。

1.作品整体结构的布局涉及音乐作品的曲式结构。在分析音乐结构时要明确几个基本概念:

整体结构与次级结构

一首乐曲的完整结构,就是该乐曲的整体结构。次级结构是指整体结构一般可以划分为几个组成部分,这些划分出来的组成部分对于整体结构来说,就是次级结构。

收拢性结构与开放性结构

收拢性结构是指乐段结束在主调的完全终止上。开放性结构是指乐段结束在主调的半终止或从属调性上。

基本部分与从属部分

曲式中担负揭示及展开主要乐思(主题或若干主题)的段落,称为曲式的基本部分。而引子、连接、补充、结尾等段落,称为曲式的从属部分。

曲式的调性布局

乐曲整体调性的安排逻辑称为调性布局。调性布局一般规律为:T(主调)——D(属方向调)——S(下属方向调)——T(主调)。它与功能和声的序进:T(主和声)——S(下属和声)——D(属和声)——T(主和声)恰恰是相反的。

音乐的陈述类型

音乐的陈述类型一般可以分为稳定性陈述类型和非稳定性陈述类型。稳定性陈述类型又可分为呈示性陈述类型和结束性陈述类型;非稳定性陈述类型又可分为展开性陈述类型、过渡性陈述类型、导入性陈述类型等。音乐陈述时的各个段落的整体面貌会因所表达的内容、所处的位置、所承担的功能不同而有所不同。

2.在分析曲式时,要把握住三个要素——材料、调性、规模

所有音乐要素都会对曲式产生或多或少的影响。但其中对曲式的整体结构影响最大的是三要素——材料、调性、规模。

材料——材料是决定音乐作品曲式的重要因素。所谓材料,是指音乐在陈述、发展过程中体现出的主要因素,任何基本表现手段都可以作为材料来使用。但更多以音高组织形式出现,以主题的形式存在。曲式结构逻辑主要是体现在材料及主题的呈示、再现、对比的相互关系上。因此,首先要对主题材料的进行深入的分析,通过识别主题材料的呈示、再现、对比、循环、变奏等变化原则来初步确定音乐的结构轮廓。

调性——共同写作时期的音乐都是建立在有调性基础上的,在许多时候是区别相近曲式的唯一可靠的因素,因此调性对于曲式的分析与判别具有重要意义。这就要求我们要关注每个主题材料的调性及全曲的调性结构和布局,把调性与作品的曲式紧密地联系起来。

规模——规模大小也是影响曲式结构的重要因素。有时候,规模增加或缩减到一定程度时,往往会影响甚至改变曲式的分析结果。

(三)曲式分析的主要内容和结论展示

1.在分析作品时,要对音乐内容进行有针对性的揭示,其中有几项重要的部分一定要涉及:

主题的呈示及发展

主题是乐曲整体结构得以实现所必需的构成因素。对主题及发展手法的分析能够深入地剖析音乐作品的发展轨迹和形成过程。要识别主题在全曲中的布局,分析主题与音乐内容的关系、分析主题发展的过程与整体结构

逻辑的联系。

和声、调性布局

和声、调性布局是影响和决定乐曲整体结构的重要因素。应识别作品部分或全部的和弦、特别是关键位置上的主要的终止式、和声语言与音乐表现内容的关系，并以较规范的方式标识分析结果。各个不同部分的调性布局、全曲的调性布局直接左右了对整体结构的定性和结论。

曲式结构

一首作品不论其采用何种技法完成，最终都将表现为一定的空间形态，并体现出一定的结构逻辑。对曲式结构的研究是对整个作品全面研究的必经之途。要分析曲式结构与表现内容的关系，并能以结构图式简洁、明了地表示分析结果。

具体表现手段的分析

在分析主题、和声布局、调性及曲式结构基础上，还需要对音乐作品中某些具体的、个性的表现手段进行分析，以达到对乐曲更加完整、深入、全面的解读。

2.对一部作品的曲式进行分析后，一般应以相应的图式或文字展示分析结果。在较完整的分析图表中应包括以下内容：曲式的名称（整体结构）、曲式各个组成部分（次级结构）、第一个组成部分的小节或起迄（小节标识）、各部分的调性（和声及终止式），在分析的文本中还要有对各曲式部分使用材料的具体分析（音乐语言的特点）。

简要说明：曲式名称是指完整作品的曲式名称，比如一部曲式……次级曲式，一般用 A 表示乐段，a 表示乐句，[A] 表示乐部；陈述结构，主要写该部分是乐段、复乐段等；小节起迄，一般可以按乐句分开；调性，标明调性，如是单一调性直接标记，如果中间有转调，可以标为 C—G；终止式，为各重要的结束部位标出终止式。

下面是【例 1-52】的结构图式：

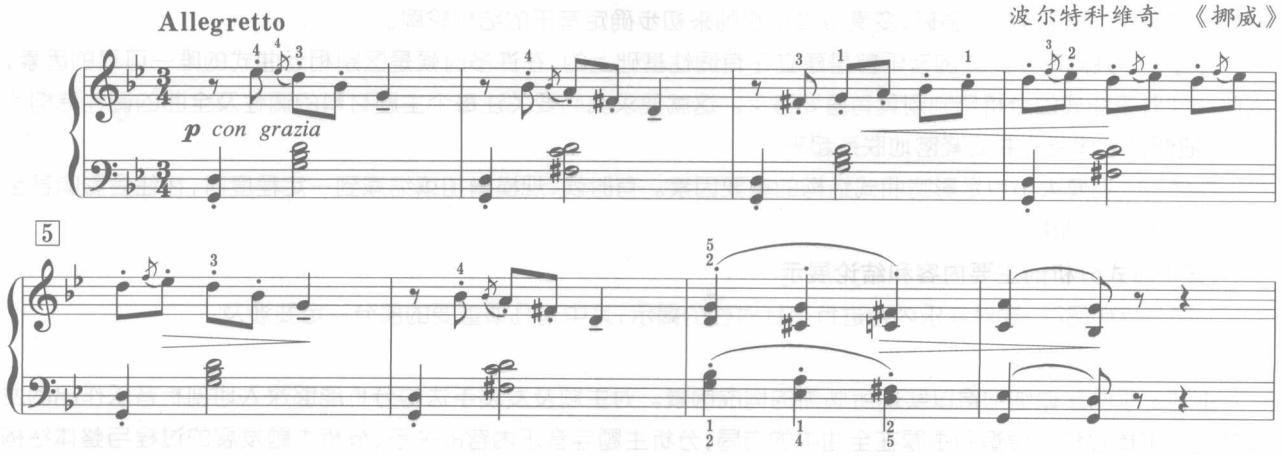
曲式名称 ⟹	单三部曲式		
次级曲式 ⟹	A	B	A
陈述结构 ⟹	平行乐段	乐段	平行乐段
小节起始 ⟹	1—4，5—8；	9—16；	17—20，21—24
调性 ⟹	C大调	C大调	C大调
终止式 ⟹	（V_7；V－I）	（V_7）	（V_7；V－I）

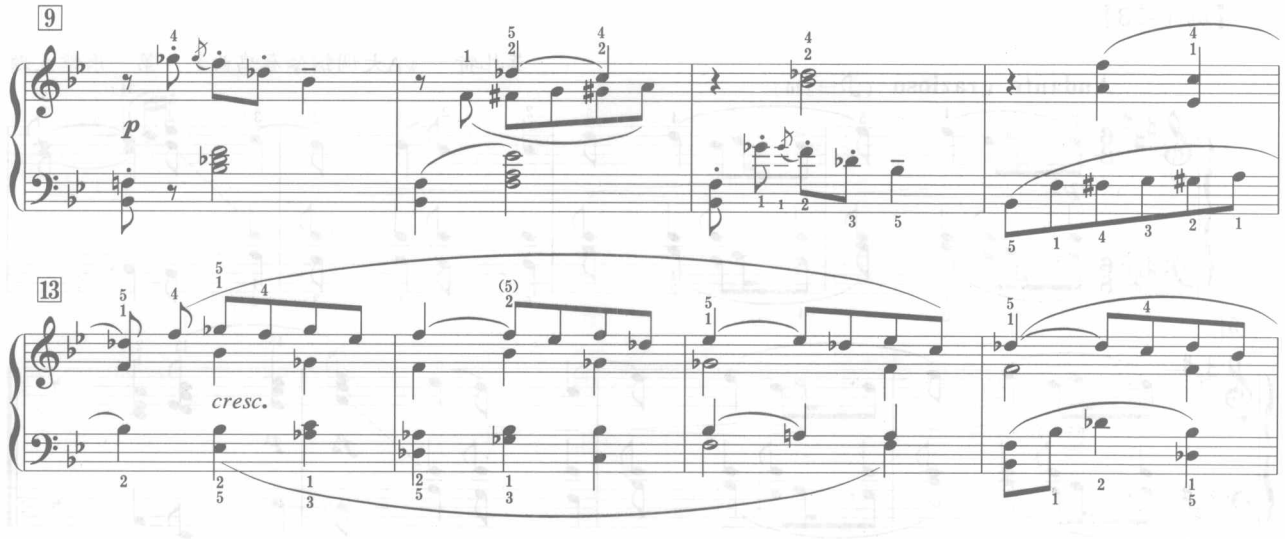
作业 6

作业 1-9　指出下面乐曲中的音乐构成要素。

分析提示：首先要辨认出音乐要素的具体形态；其次，要分析各个构成要素在全曲中的保持与变化，以及各个要素之间的关系。以上两点对于作品曲式结构的分析有重要意义。

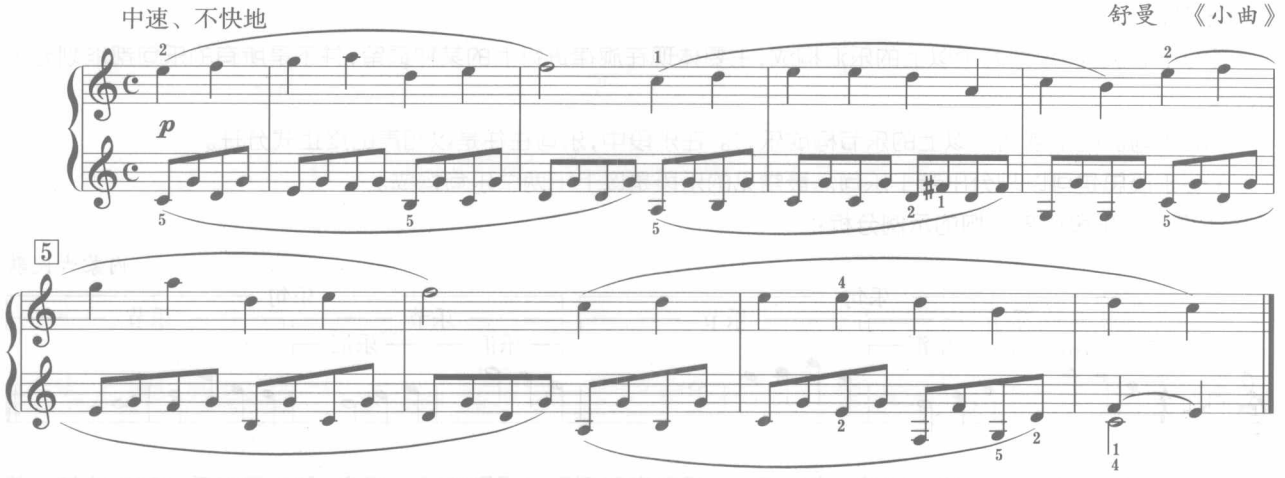
波尔特科维奇　《挪威》





作业 1-10　分析下面乐曲中各段的音乐陈述类型。

分析提示：主要是从织体形态、和声逻辑、节奏节拍特点、旋律句法等特点去分析音乐片断的音乐陈述类型（即稳定型陈述和非稳定型的陈述）。注意不同的音乐陈述类型往往处于曲式的不同部位。



二、音乐作品最小的陈述单位—— 一部曲式

一部曲式是泛指单一主题材料（a）构成的作品，是音乐作品中规模最小、陈述方式最完整的结构形式，也是构成更复杂的曲式中的基础。一部曲式包括：乐段、复乐段及其附加结构，在学习中要加强理解一部曲式音乐材料之间的联系及其结构的划分。

（一）乐段（单一的 a 材料）

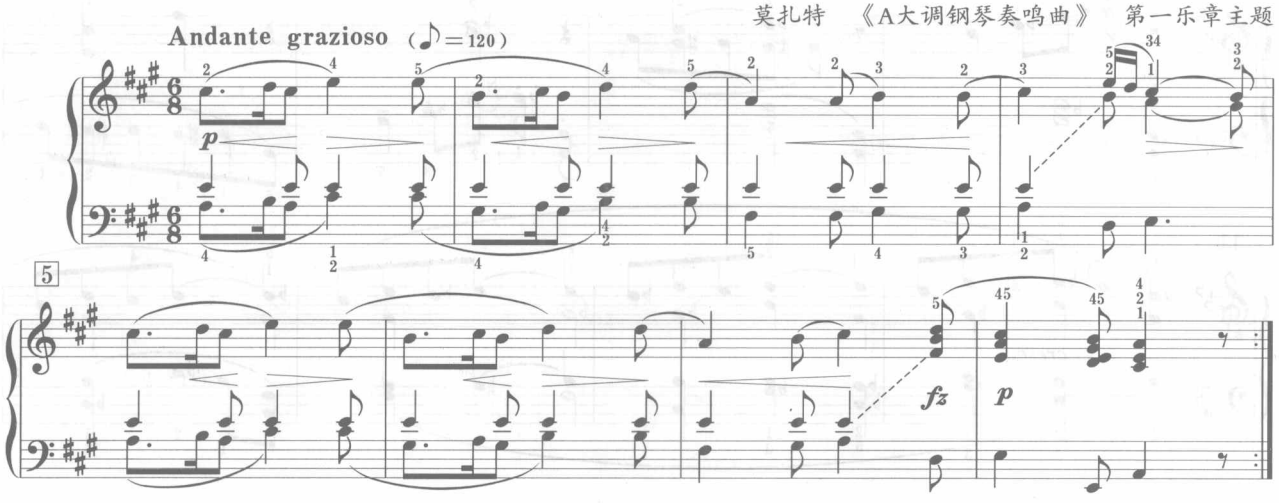
乐段是指一个明确的乐思，经过连续几个阶段的发展，最后结束于明确的终止，形成的一个较小规模的完整结构。乐段一般具有如下几个特点：是一个性格比较集中统一的乐思；结束于明确的终止；包含两个或两个以上的乐句。

乐段是曲式中最为常见的结构。“乐段”这个概念本身具有双重性：一方面它是指最小的曲式单位，既可以独立成曲，也可以成为乐曲的一部分；另一方面，乐段是指一种音乐陈述的类型。并不是任何一个相对完整的段落都可以称为乐段。

下例就是一个典型的乐段结构。A 大调，8 小节，由两个乐句构成（4+4）。

【例 1-53】

莫扎特 《A大调钢琴奏鸣曲》 第一乐章主题



1.乐段的内部结构等级

乐段作为基础的陈述结构，内部是由小到大的乐汇—乐节—乐句构成。

(1)乐汇。乐汇是包含至少一个重音的音乐片断，但并不是所有乐节都能划分出乐汇。两个或两个以上的乐汇构成乐节。

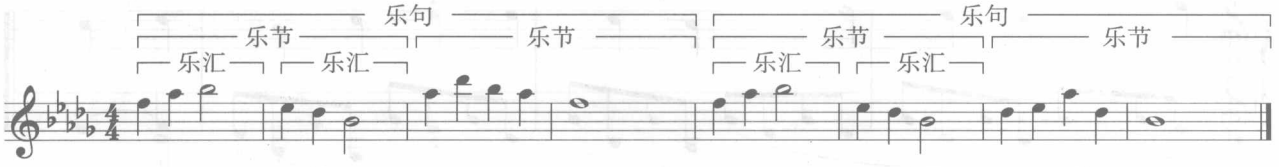
(2)乐节。由两个或两个以上的乐汇构成，主要体现在旋律进行上的某种逗留，并不是所有的乐句都能划分出乐节。

(3)乐句。两个或两个以上的乐节构成乐句。在乐段中，乐句往往是以和声的终止式分开。

(4)乐段总是可以划分出若干乐句。最常见的乐段是以上下两个乐句构成。

下例是对乐段内部结构的示例分析：

内蒙古民歌

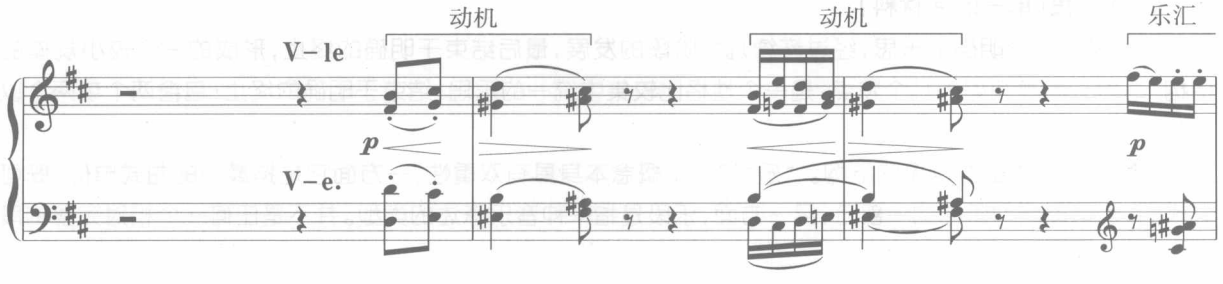


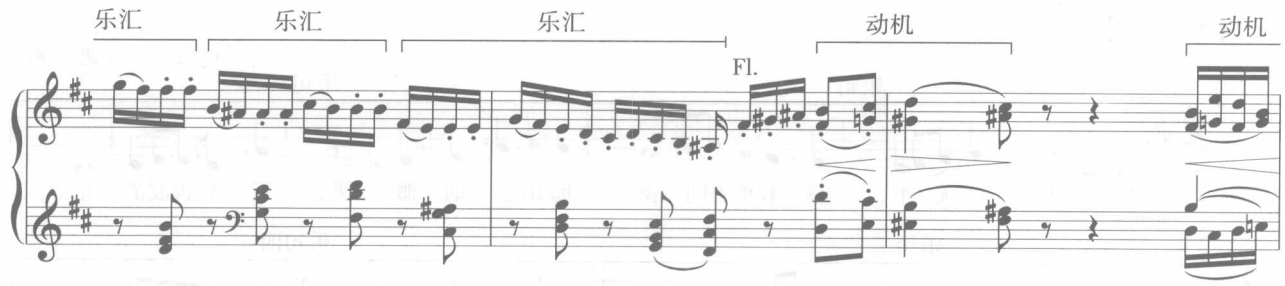
这里还要谈谈乐汇与动机的比较。动机与乐汇是既有联系又有区别的两个概念。动机是指乐曲或乐曲某个部分的核心音调，往往是乐曲的“种子”，是音乐发展的基础，在全曲中处于贯穿发展的地位。乐汇是乐句或乐节划分的结果，作为乐句(乐节)的组成部分，它更多的是一个结构概念。并不是所有的乐汇都可以称为动机。

而在下例中，只有某些符合特定结构的乐汇才能称为“动机”。

【例 1-54】

柴科夫斯基 《第六交响曲》 片断





2.乐段的几种分类方式

乐段的结构形态十分多样，一般从内部乐句的特点、外部形态及整体功能等方面来区分乐段的种类。

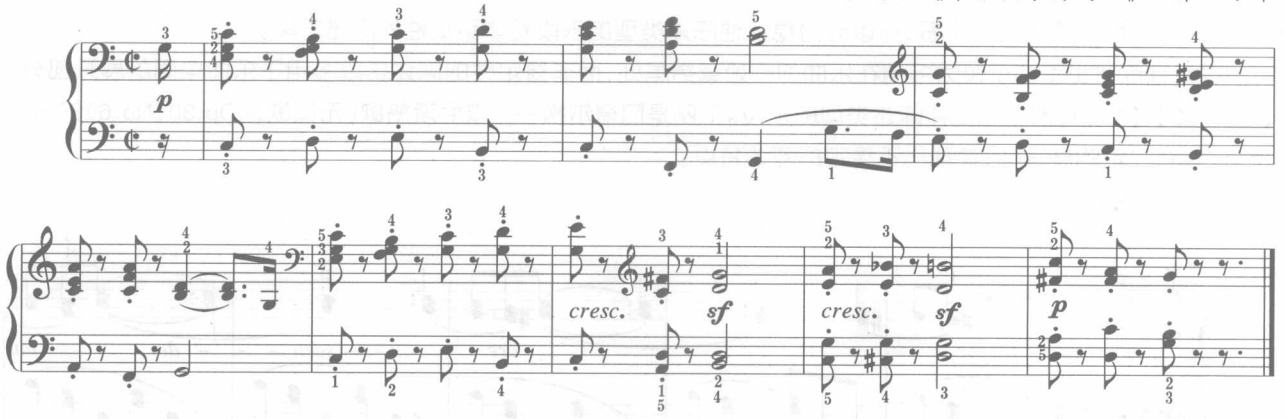
（1）以乐段内各乐句材料的关系来看，可以分为重复乐段（平行乐段）、对比乐段。

【例 1–53】是一个两乐句的乐段，上下句为变化重复的关系，该乐段为重复乐段（平行乐段），其结构为：a a'。【例 1–55】上下句为对比的关系，该乐段为对比乐段，其结构为：a 乐句 + b 乐句。

（2）以乐段的调性逻辑来看，可以分为收拢性乐段、开放性乐段。

【例 1–55】

贝多芬 《第十钢琴奏鸣曲》 第二乐章

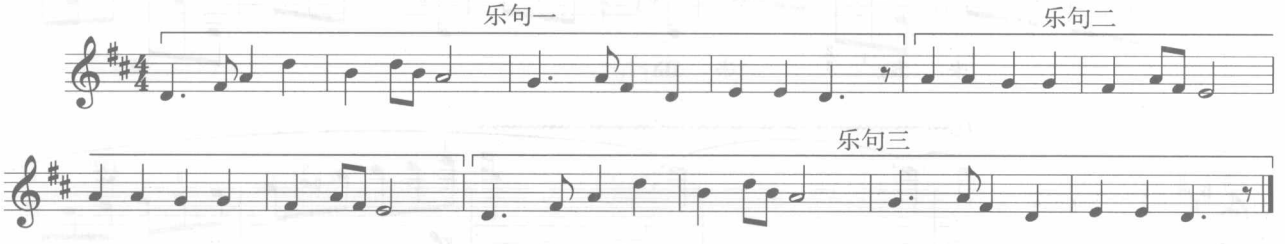


在上例中，乐段的调性是 C 大调，但结束于 C 大调的属和弦上，因此它是一个开放性乐段。【例 1–53】以 A 大调的完全终止结束，该乐段为收拢性乐段。

（3）以乐段内乐句的数量来看，可以分为二乐句乐段、三乐句乐段、四乐句乐段、多乐句乐段，等等。

例【1–53】、【1–54】、【1–55】都是两乐句的乐段。下例是由三个乐句构成的乐段，三个乐句形成了再现的关系，其乐句间的关系为：a b a。

【例 1–56】

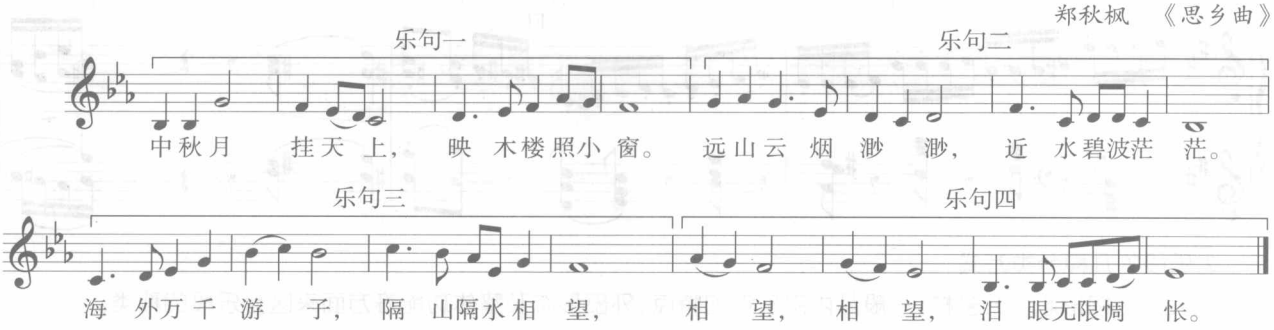


上例第三乐句是第一乐句的再现。如果用小写字母代表乐句的话，这个乐段的结构就是 a b a，乐句之间的关系体现了再现的三部性原则。

下例是一个四乐句的乐段

【例 1–57】

郑秋枫 《思乡曲》



上例根据歌词的内容，划出了四个乐句，各个乐句的连接体现出了“起”、“承”、“转”、“合”的结构关系。其结构图式为：a b c d。

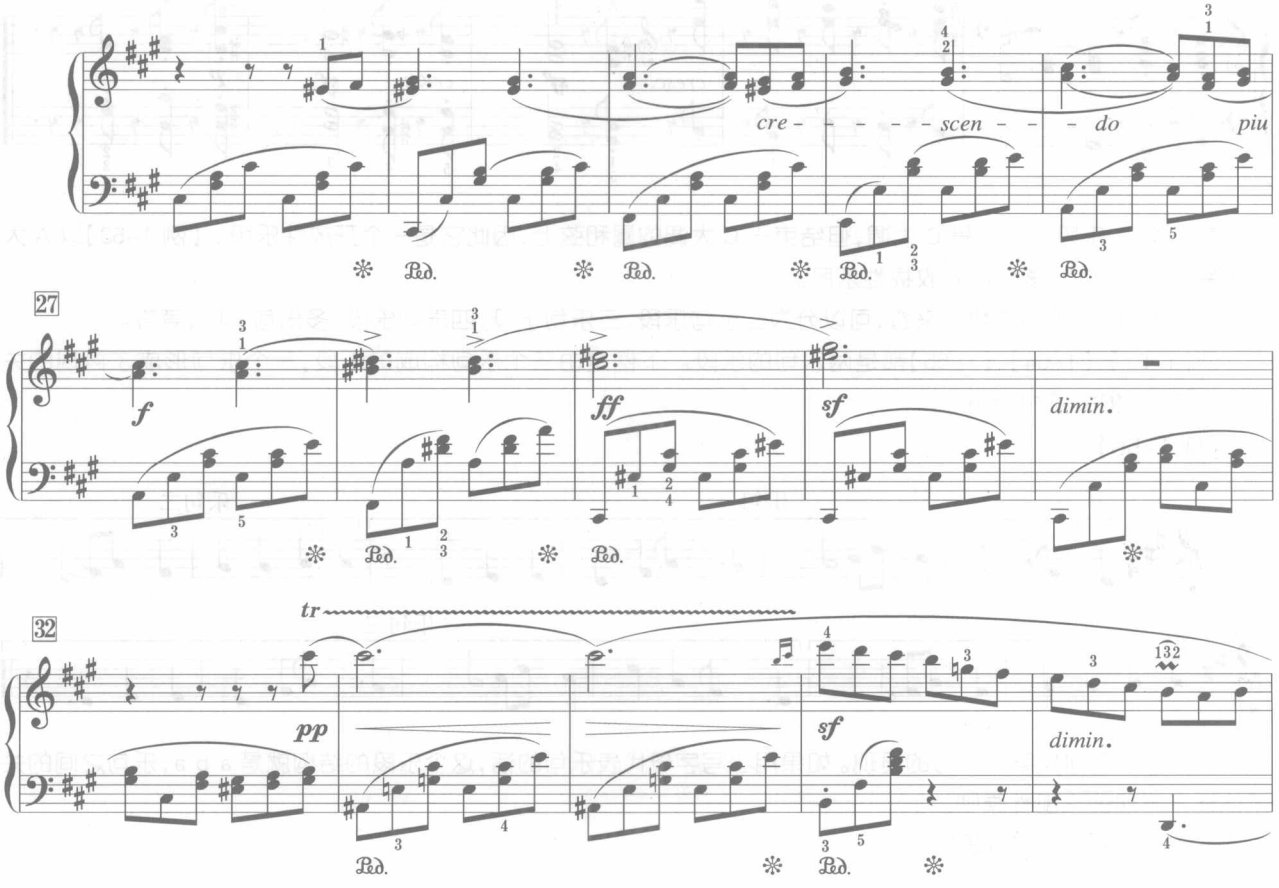
（4）以乐段内乐句的结构形态来看，可以分为方整性乐段和非方整性乐段。

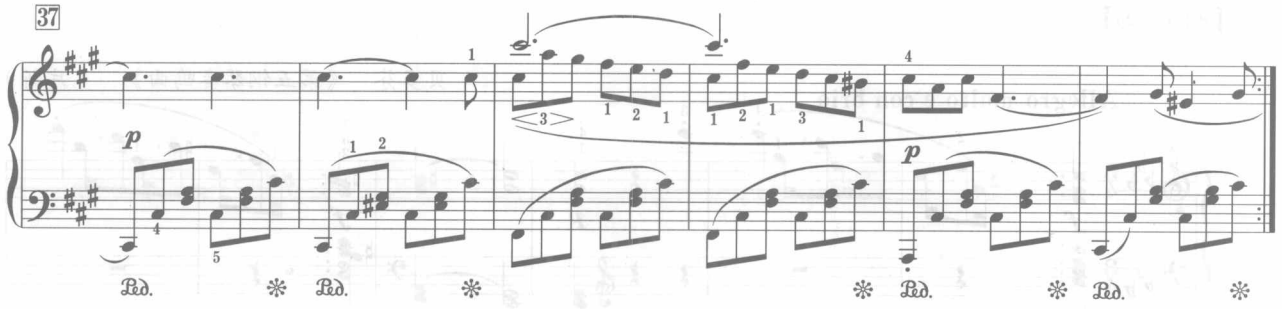
方整性乐段是指乐段中各乐句等长、乐句的数量和每乐句的小节均为 2 的倍数。凡不具备以上特征的就是非方整性乐段。【例 1–53】、【1–54】、【1–57】、都是方整性乐段。

（5）以乐段的陈述方式来看，可以分为稳定性陈述类型的乐段和非稳定性的陈述乐段。

稳定性陈述类型的乐段大多用在乐曲的开始或结尾处，而非稳定性的陈述乐段多用于乐曲中间的展开部分。【例 1–53】、【1–54】都是稳定性陈述类型的乐段。下例是门德尔松——威尼斯船歌《无词歌》（Op.30，No.6）的后半部分，具有一定的展开性，体现出不稳定的陈述特点。

【例 1–58】





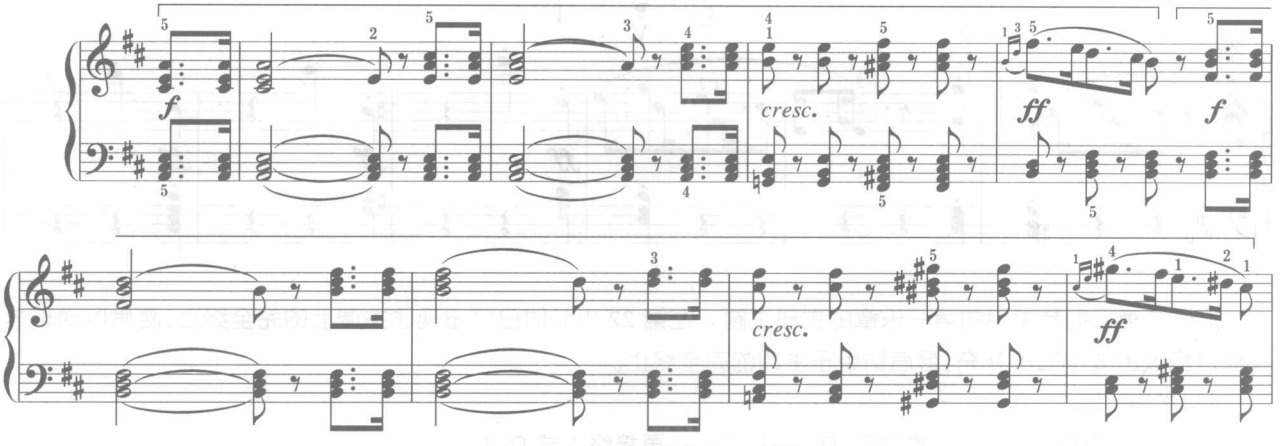
作业 7

作业 1—11　分析乐曲中的展开手法。

分析提示：要分辨材料之间重复、变奏、模进、衍展、分裂等关系，这对于了解乐曲的形成过程、分析曲式结构有重要意义。在实际作品中，产生关系的两个部分最常见的乐句，但也可能是乐节、节汇，或者更大的单位乐段。

（1）

（2）



3.乐段的附加结构

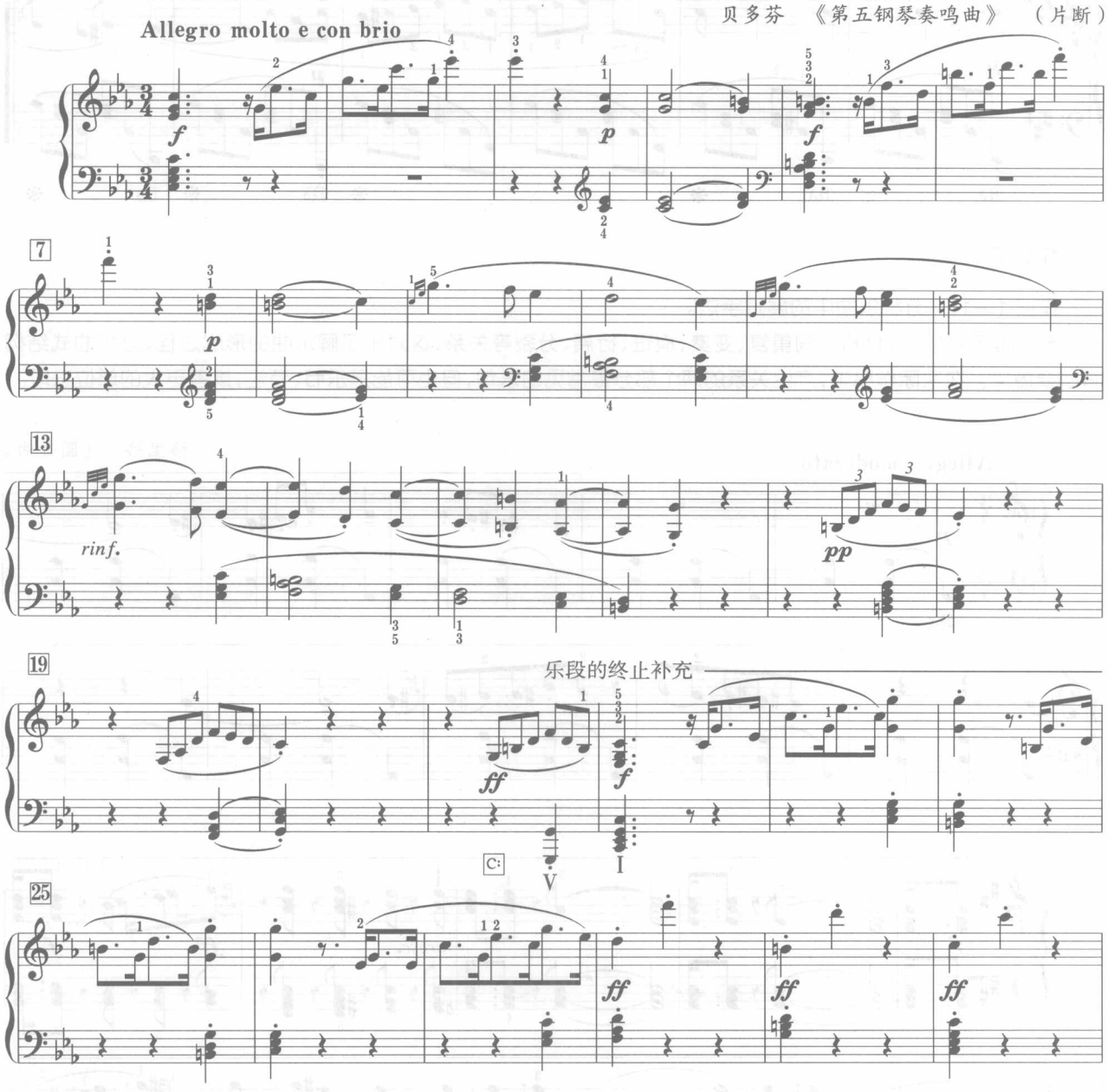
根据表现的内容，乐段经常会在基本结构的基础上进行结构方面变化，使乐段在形态上更为复杂和多样。乐段的附加结构主要是扩充、补充以及作品引子、间奏和尾奏。下面主要谈谈补充与扩充的关系。

（1）补充

发生在乐段的终止式之后；扩充发生在乐段的半终止式之后：

D–T——补充——再接终止式 D–T。

【例 1-59】



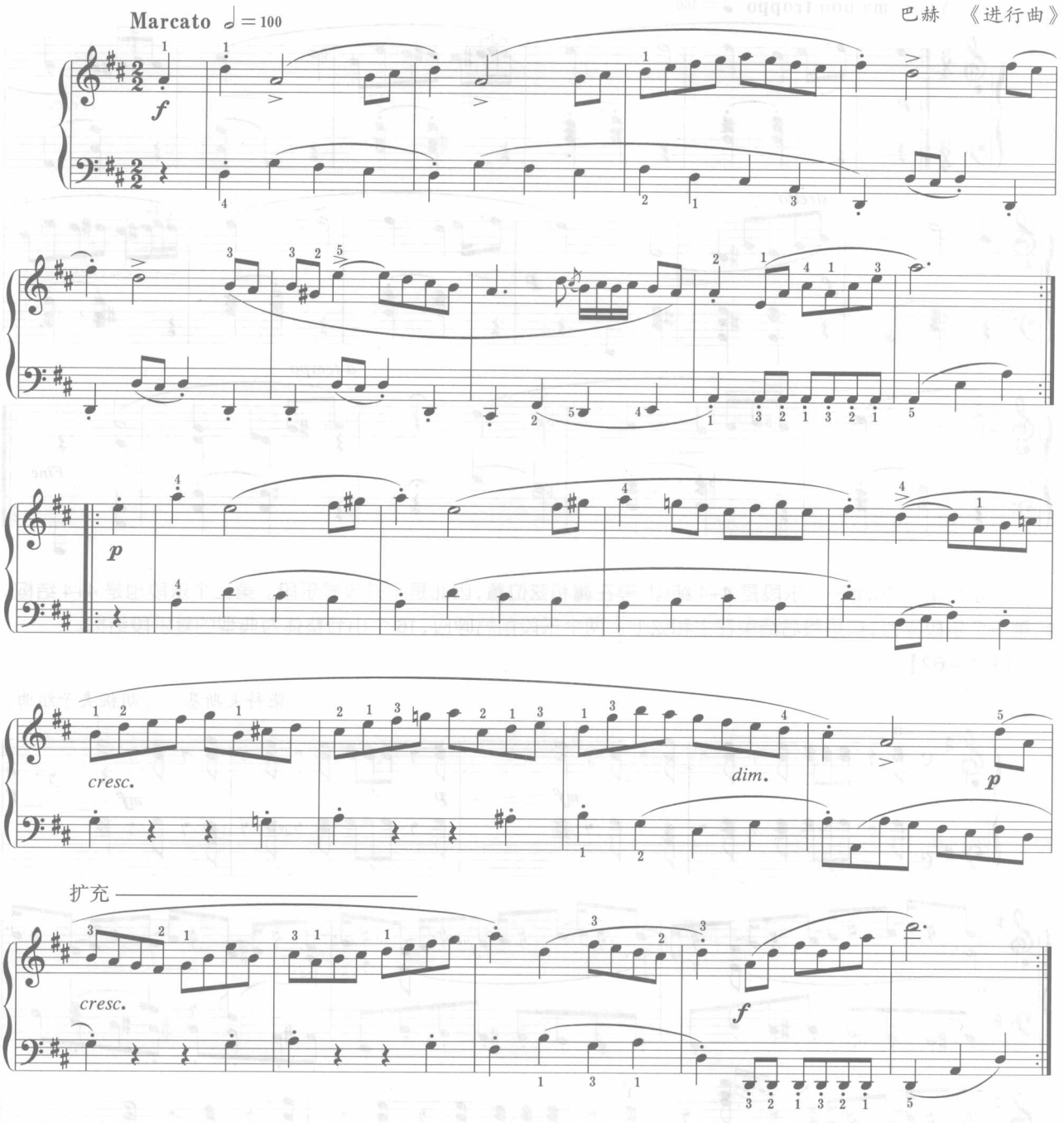
上例是第五钢琴奏鸣曲第一乐章的主部主题。在第 22 小节时已经出现了主调上的完全终止，随后以动机连续模进构成的 8 小节的补充，最后结束于主调的完全终止。

（2）扩充

扩充发生在乐段的半终止式之后：D——扩充——再接终止式 D-T。

下例中巴赫《进行曲》前两个小节为一个动机，4 个小节为一个乐节；后面 4 个小节又是一个乐节，在同一个属和弦上又扩充了一个小节，因而形成了 9 小节的一个乐句。第二乐句的开始处将原始动机进行了纯五度的模进，之后，引用了第一句中的第二动机级进音型的变形，结束在半终止上。两个乐句形成了开放终止的一个乐段。最后的 5 小节是半终止之后的扩充乐句。全曲结构是两个乐句加扩充的乐段。

【例 1-60】



（二）复乐段

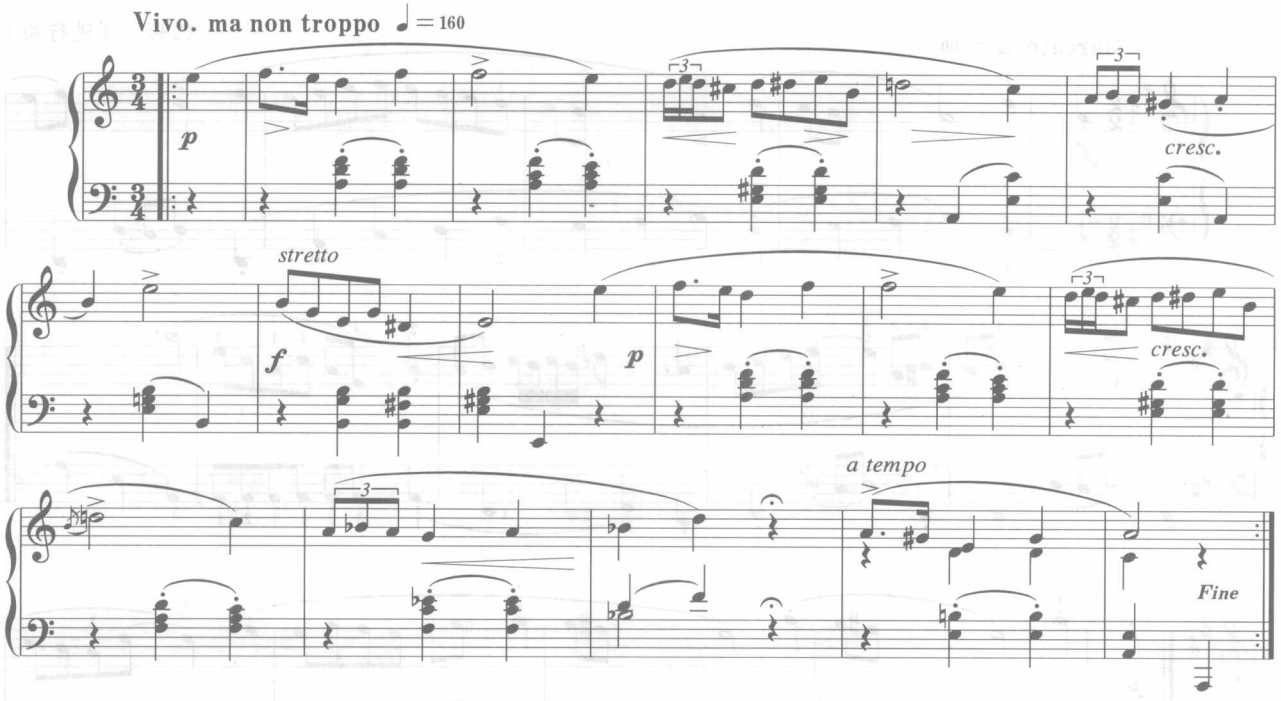
复乐段是一种复合结构的乐段，由音乐性格上连贯、音乐材料统一、终止式相呼应的两个乐段结合在一起构成，两个乐段为平行（重复）关系。

a（乐段）　　a'（乐段）

D　　D–T

第一个乐段为开放式半终止，第二个为收拢的全终止，结束在主和弦上。

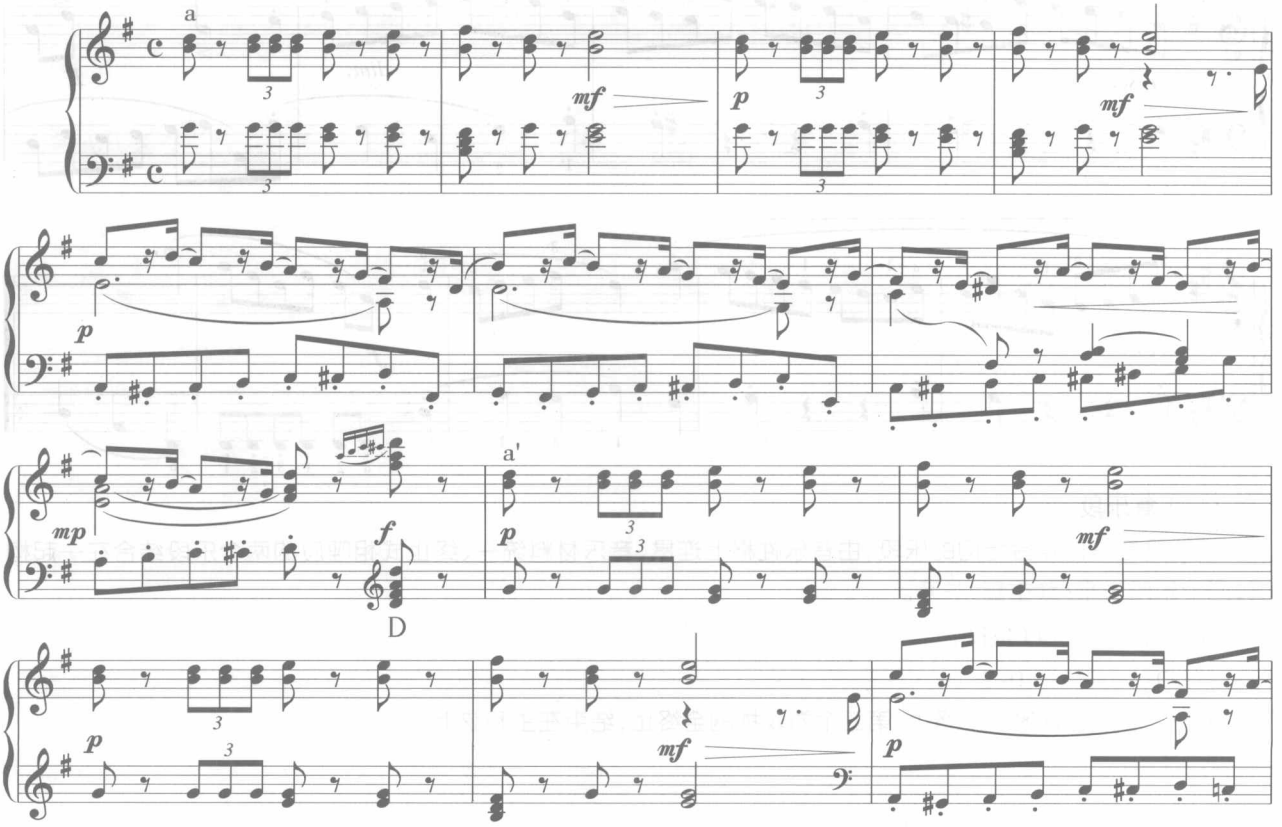
【例 1-61】

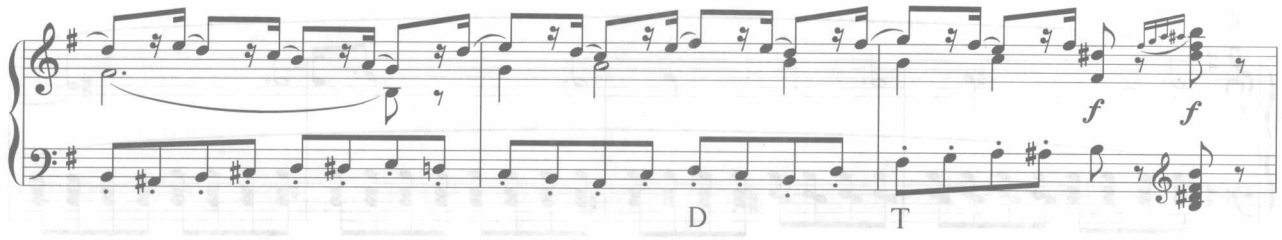


该曲为 a 小调，第一个乐段是 4+4 结构、停在属和弦位置，因此是个开放式乐段。第二个乐段也是 4+4 结构，与第一个乐段平行，但是最后结束在主和弦上。两个乐段前后呼应，16 个小节整体为典型的复乐段结构。

【例 1-62】

柴科夫斯基 《胡桃夹子组曲》





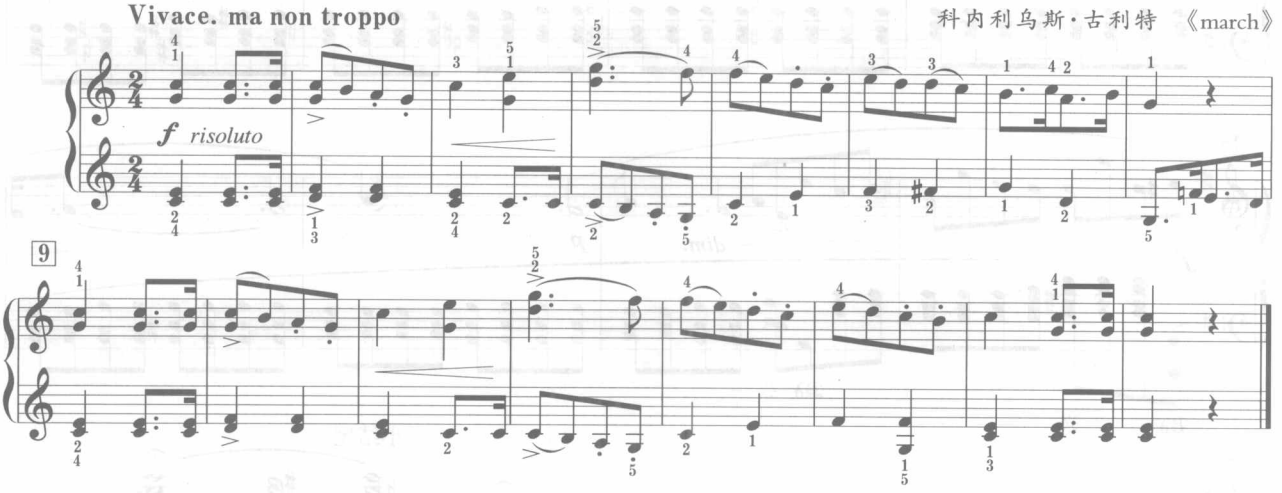
上例音乐片断也是一个复乐段结构。第 1—8 小节为第一个乐段，为开放式的，停在 G 大调的属和弦上，第 9—16 小节为第二个乐段，结束于 e 小调的属和弦上。两个乐段的地位是平等的，每个乐段都由两个乐句（4+4）构成。

需要注意的是，复乐段虽然由两个乐段构成，但它从结构层次上属于乐段的衍生。无论是单独成曲还是作为更大曲式的一部分，复乐段在结构地位上与乐段是等同的。

（三）一部曲式的陈述方式

由单一的音乐形象（只有一种材料“a”）为基础而构成的完整曲式结构称为一部曲式，通常以“乐段”的结构为代表。一部曲式的材料单一（a），结构单纯，没有次级结构。下例就是一个比较典型的一部曲式，其音乐形象单一集中，自身就构成了完整的结构。

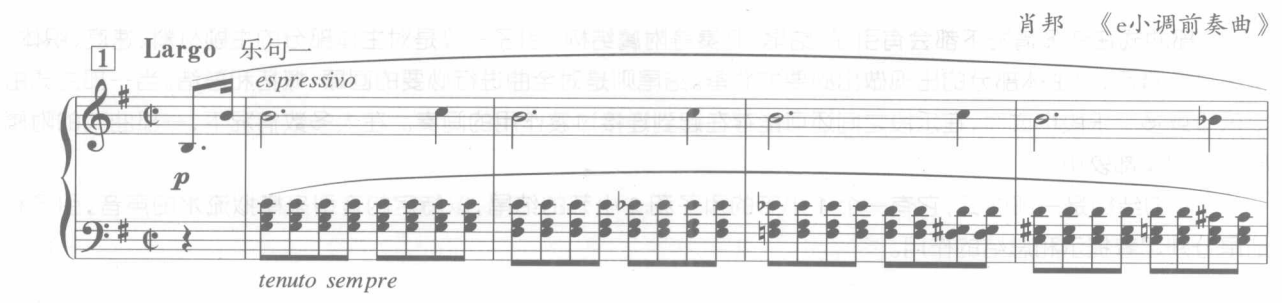
【例 1–63】

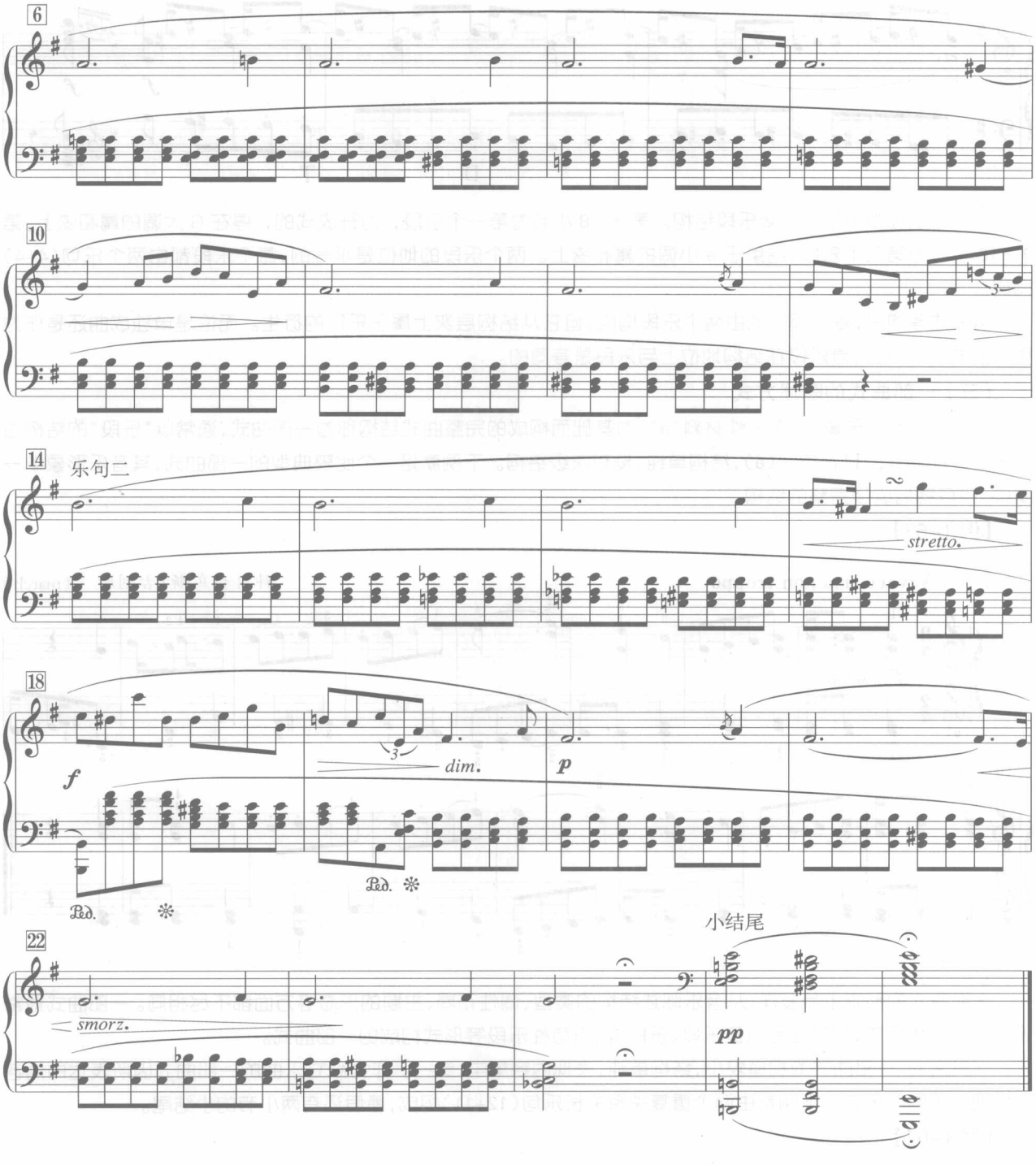


一部曲式的形态十分多样，从音乐陈述结构的类型、调性布局、主题的形态等方面都不尽相同。一部曲式最常见的是由乐段构成，也存在着以复乐段、乐段群、乐句性乐段等形式构成的一部曲式。

一般来说，一部曲式的规模较小，结构单纯，表现内容集中、统一。作为独立乐曲的一部曲式因所表达的内容会呈现出不同的形态。下例是由两个重复关系的长乐句（12+11）构成，最后还有两小节的小结尾。

【例 1–64】



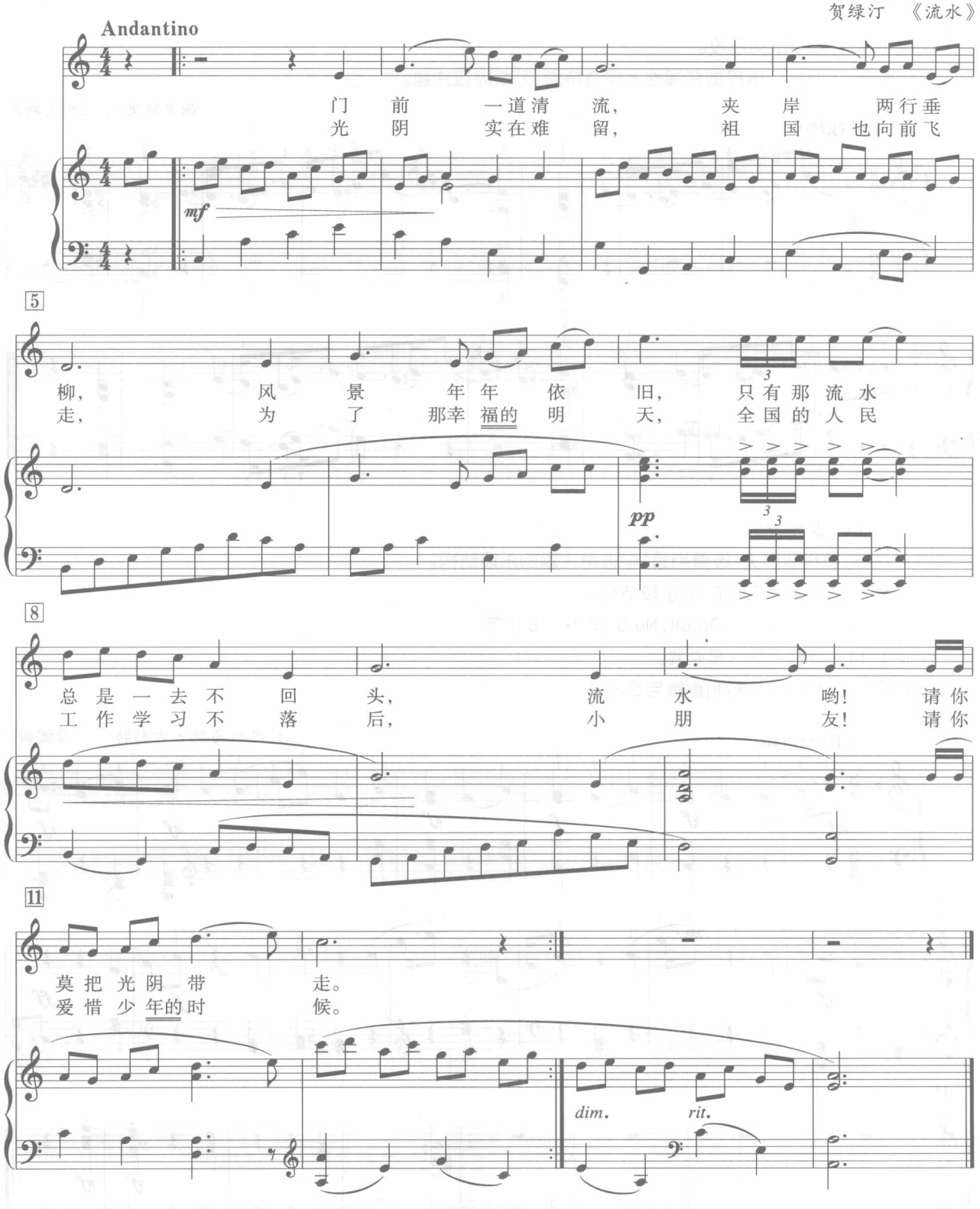


一部曲式在许多情况下都会有引子、结尾、间奏等附属结构。引子一般是对主体部分的主题材料、速度、织体、情绪进行暗示，对主体部分的出现做出必要的准备。结尾则是对全曲进行必要的回顾、概括和总结。当一部曲式由复乐段或多个乐段构成时，在乐段之间还可能存在起到连接过渡作用的间奏。在大多数情况下，一部曲式的附属结构的规模都较小。

下例的结构是一部曲式，它有一个 1 小节的引子和 2 小节的结尾，以特定的音型来模拟流水的声音，引子和结尾分别起着提示和总结的作用。

【例 1-65】

贺绿汀 《流水》



需要说明的是，任何曲式或曲式部分的反复都不改变曲式结构。例如，在一个乐段结构的歌曲中，不会因为它重复了三次而成为三部曲式。

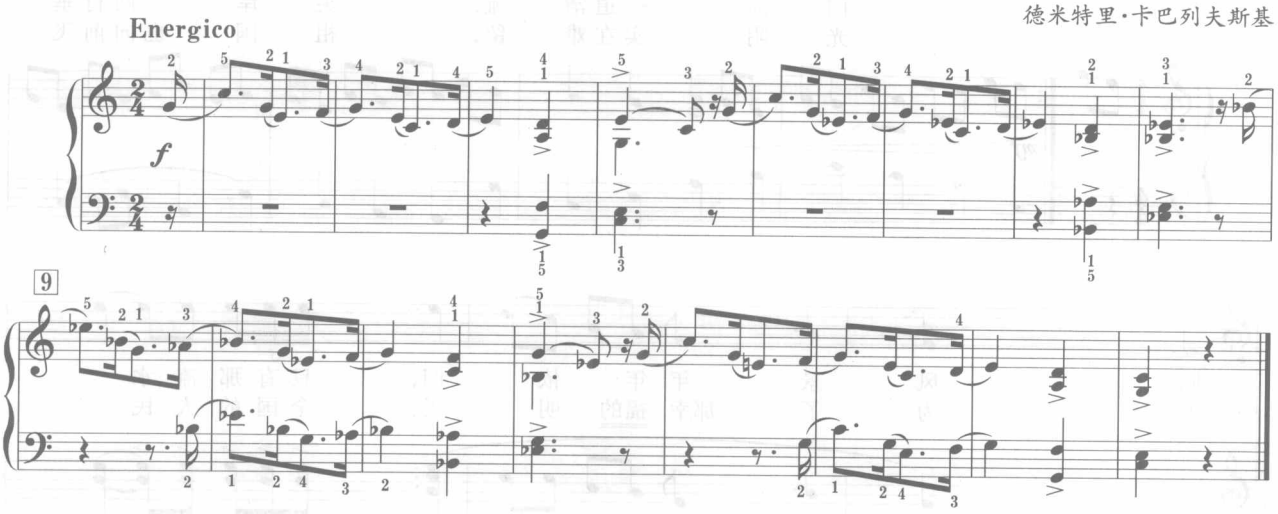
总的来说，一部曲式可以独立的乐曲面貌出现，还可以作为大型音乐作品中一个相对独立的曲式部分来使用。

作业 8

作业 1–12　分析下列乐段。

分析提示：下面这个乐段的在调性上很有特点，分析时应注意。

德米特里·卡巴列夫斯基



作业 1–13　课外分析。

(1)分析普罗科菲耶夫《彼得与狼》中彼得主题的乐段结构。

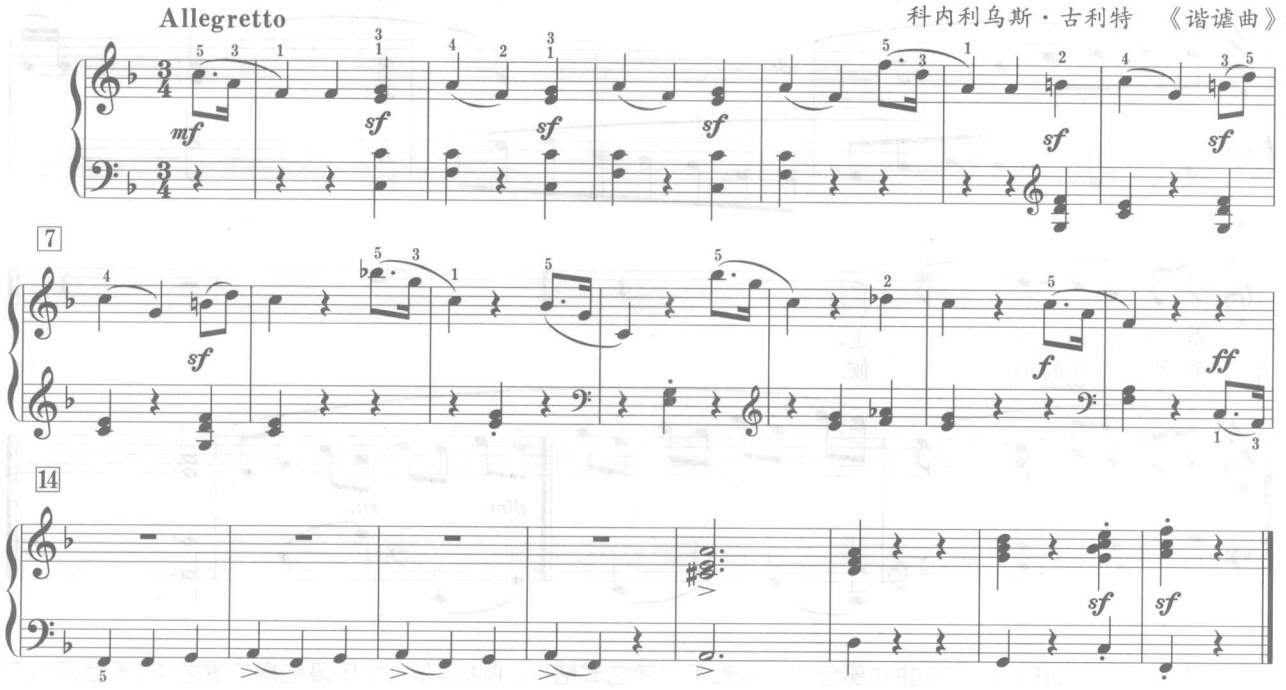
(2)分析江苏民歌《茉莉花》的乐段结构。

(3)肖邦《F 大调玛祖卡》Op.68，No.3，第 1—16 小节。

作业 1–14　分析下列一部曲式。

分析提示：注意旋律材料和重复与终止式。

科内利乌斯·古利特　《谐谑曲》



第二章

2

音乐作品中的横向线形分析

在西方音乐发展的历史长河中，9 世纪之前是以单声部音乐为主的时期，单声部音乐最重要的代表作之一是罗马教皇格里高利一世制定的格里高利圣咏歌集。9 世纪出现的以格里高利圣咏旋律为基础附加平行四、五度旋律形成的平行奥尔加农（Organum）是多旋律线条音乐的开端，即复调音乐的萌芽。15、16 世纪是复调音乐发展的第一个高峰期，代表作曲家是意大利的帕莱斯特里那（Palestrina，1525—1594）和拉索（Lasso，1532—1594），这个时期的复调音乐多为合唱风格，以欧洲教会调式为基础，强调纵向音程的协和，现在的传统复调技术理论规则就是根据这一时期的作品总结出来的，有人称这个时期为合唱复调风格时期。17、18 世纪是复调音乐发展的第二个高峰期，代表作曲家为德国的巴赫（J.S.Bach，1685—1750）与亨德尔（Handel，1685—1759），这个时期的复调音乐多为器乐风格，以大小调式为基础，不仅强调横向旋律线条的独立性，还注重和声的运用，各种复调技术手法在这个时期基本成熟定型。18 世纪末开始，古典音乐时期以和声为基础的主调音乐盛行，取代了复调音乐的主导地位，但很多作曲家的作品中仍有复调技术以及复调体裁的应用。20 世纪以来，随着调性的崩溃、和声的瓦解，近现代音乐中呈现出个性化、多样化、民族化等多元特点，复调音乐在这个过程中起着举足轻重的作用，复调技术、复调思维是很多近现代作曲技术手法的基础，有人称 20 世纪为复调音乐的复兴时期。时至今日，复调音乐更是多声部音乐创作中不可或缺的音乐形式。

第一节　二声部对比复调的规范与要点

【本节要点】

二声部对比复调的规范与要点是音乐作品中横向旋律分析与写作的基础，尽管我们的主要目的不是为了创作，但若达到能够分析作品的目的，了解线性写作的规范是非常必要的。二声部对比复调的规范与要点主要有以下两方面：

1.二声部对比复调中二声部纵向音程的运用，尤其是不协和音程的运用是二声部对比复调的关键，还要了解二声部对比复调的对比要素；

2.在二声部复对位对比复调中，八度二重对位是复调音乐创作中运用最广泛的技术手段之一，应重点掌握。

按照一定规则结合在一起的两个对比旋律称为二声部对比复调。

复调音乐对应的写作技术称之为对位，即根据一个旋律按照一定的规则“对”出另外一个或多个旋律的技术。二声部对位的写作是复调音乐创作的根本，其他复调形式及更多声部复调的写作都以二声部对位的写作规则为基础。二声部对比复调的写作规范主要包括纵向和声音程的运用以及两个声部的对比要素两个方面。

一、纵向和声音程的运用

二声部对位写作最重要的技术就是纵向和声音程的运用，在二声部复调写作中，大三度、小三度、纯五度、大六度、小六度、纯一度、纯八度为协和音程；大二度、小二度、大七度、小七度及增减音程为不协和音程，纯四度在传统对位写作中也作为不协和音程对待。

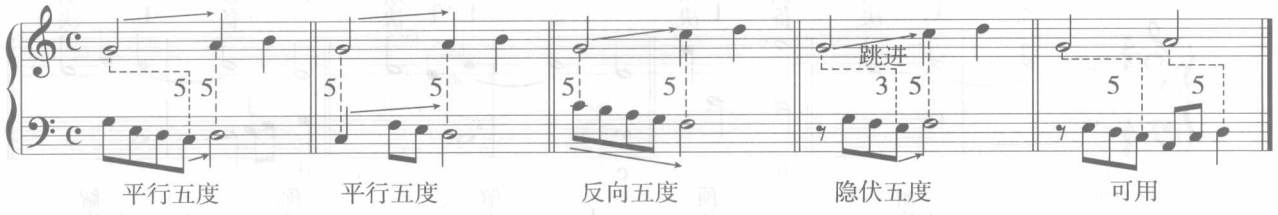
（一）协和音程的运用

在二声部对位写作时，能够直接相撞的音程主要是协和音程，每种协和音程的运用特点如下：

1.大小三度、大小六度是最重要、运用最多的音程，甚至可以连续运用，但连用最好不要超过三次。

2.纯五度是运用较多的音程，在二声部对比复调的开始处常常运用主、属音的纯五度音程巩固调式调性，但不能运用平行五度、反向五度和隐伏五度等不良进行：相邻的两个纯五度或隔开一个弱位置在两个强位置上形成的两个纯五度，即为平行五度或反向五度；相邻的两个音程，由非纯五度音程同向到达纯五度音程，而且高声部在横向上为跳进关系即为隐伏五度。但在相邻的两个弱位置上出现的两个纯五度可用，见下例。

【例 2-1】



3.纯八度相对较少使用，但在二声部对比复调的开始和结束处也常常运用主音的纯八度音程巩固调式调性。此外，也不能运用平行八度、反向八度和隐伏八度等不良进行，平行八度的界定比平行五度更加严格，在相邻的两个弱节拍位置出现的两个八度也是不可用的。一般来讲，在五个四分音符时值以内距离的两个纯八度都属于平行（反向）八度。

4.纯一度一般只用在二声部对比复调的开始或结尾处，常常是主音，也起到巩固调式调性的作用。

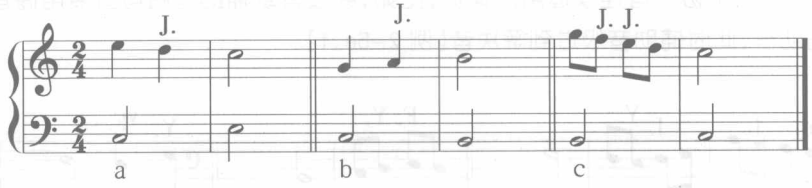
（二）不协和音程（不协和音）的运用

不协和音程（不协和音）的运用是二声部复调对位写作的关键，可以说，线形写作的基点就是不协和音的运用。不协和音的形式可分为两种：

1.用在弱拍、弱位，纵向与另一声部没有直接相撞音的不协和音

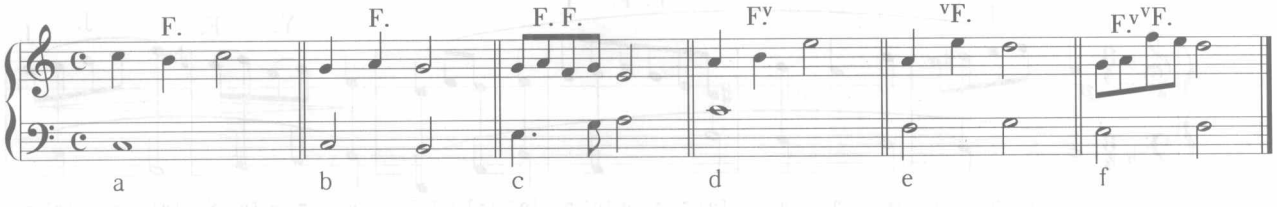
（1）经过音（简单标记为 J.）：处于两个不同音高的音之间，而且在横向上形成级进或半音关系，这个音称之为经过音【例 2-2a】。有时可形成协和的经过音【例 2-2b】，也可形成连续的经过音【例 2-2c】。

【例 2-2】



（2）辅助音（简单标记为 F.）：常见的有典型辅助音、双辅助音、跳进的辅助音、双跳的辅助音四种：典型辅助音是介于两个同音之间的二度音【例 2-3a】，有时也可形成协和的辅助音【例 2-3b】；双辅助音指介于同音之间的上、下两个二度音连续运用【例 2-3c】；跳进的辅助音指介于两个不同音之间，并与这两个音在横向上形成一方级进另一方为跳进的关系，从而形成后跳的辅助音（F.^{v}）【例 2-3d】和前跳的辅助音（^{v}F.）【例 2-3e】两种跳进辅助音形式；双跳的辅助音指介于两个不同音之间的两个辅助音，横向上看第一个辅助音与前一音、第二个辅助音与后一音分别为级进关系，两个辅助音是跳进关系，它们是双辅助音与跳进辅助音的变化形式【例 2-3f】。

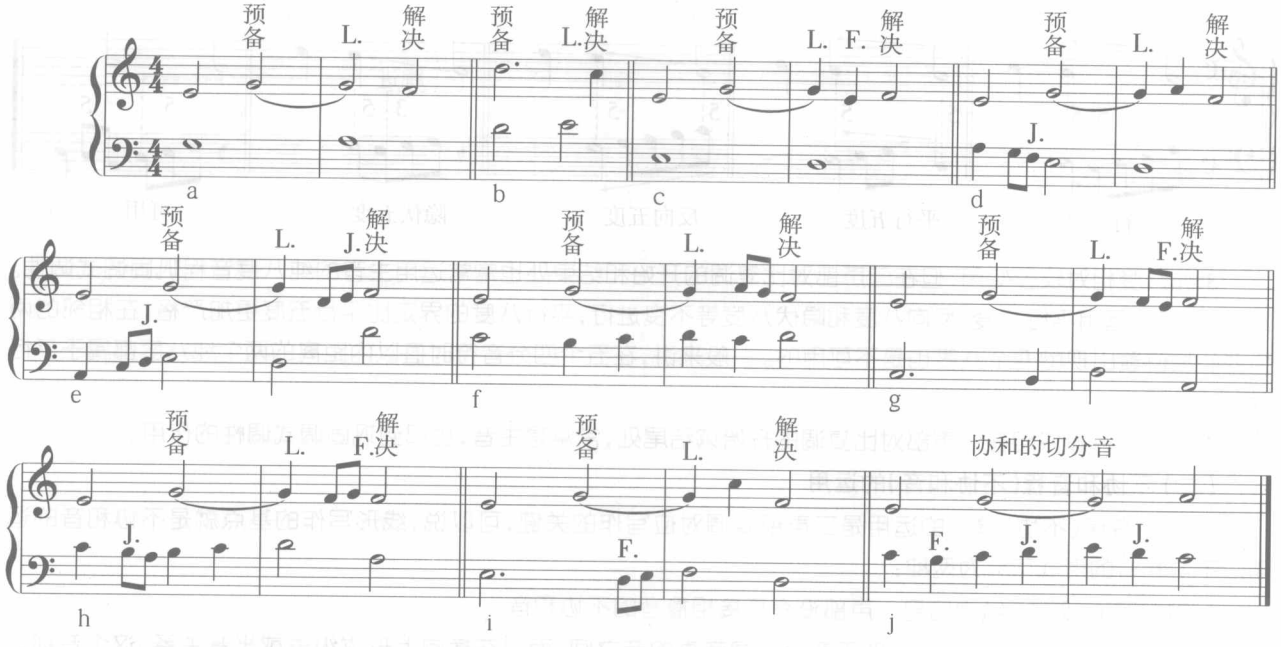
【例 2-3】



2.用在强拍、强位上的不协和音

（1）延留音（简单标记为 L.）：级进由协和音开始延续到强节拍位置，并在此位置上与另一声部构成不协和音程关系的音称为延留音。延留音要下行级进解决【例 2-4a、b】，也可装饰解决，但装饰音必须和延留音或解决音至少一方为级进关系【例 2-4c、d、e、f、g、h】，否则该装饰音必须纵向构成协和音程【例 2-4i】；有时装饰音可形成跳进的辅助音【例 2-4c】；协和音延续到强节拍位置，也可与另一声部构成协和音程关系，形成协和的切分音【例 2-4j】。当然，在非延留音声部或非切分音声部也可做合乎逻辑的运动【例 2-4d-j】。

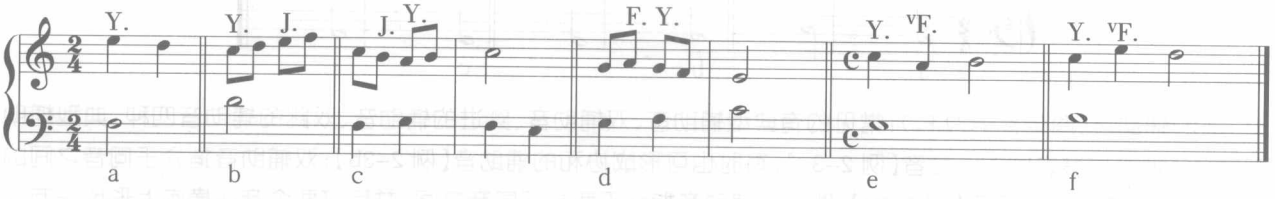
【例 2-4】



(2)倚音(简单标记为 Y.):在强拍或强位上出现的直接相撞的不协和音为倚音。它一般要级进解决,其时值比后面的解决音更短或相同,也比纵向相对的音时值要短【例 2-5a、b】。

此外,还有两个不同的不协和音连续运用的情况,比如,经过音或辅助音后可直接用倚音【例 2-5c、d】;倚音之后也可跟跳进的辅助音,此时辅助音级进到解决音【例 2-5e、f】。

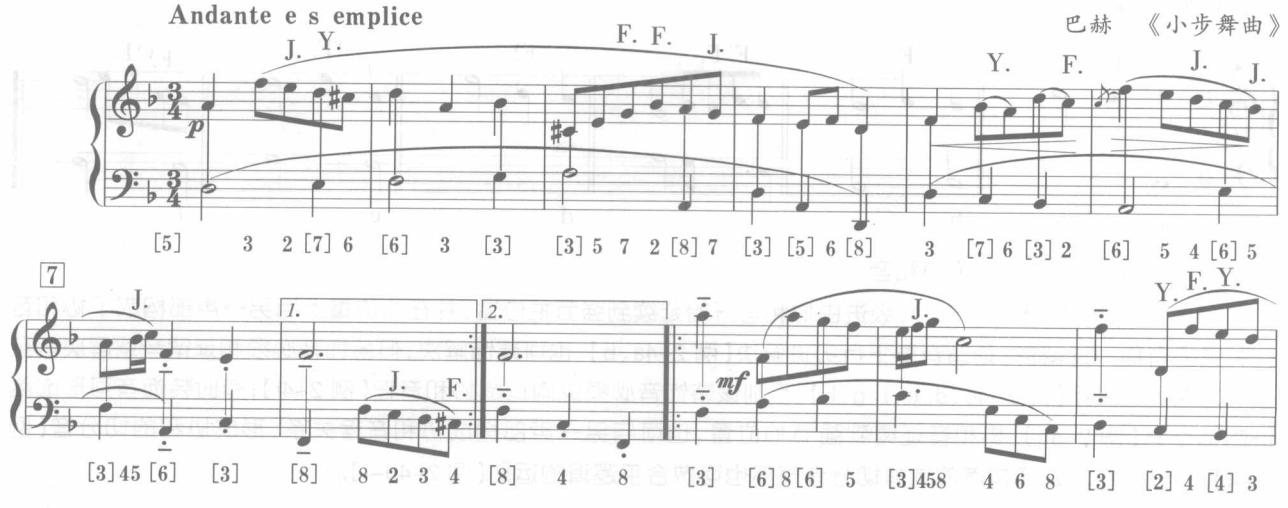
【例 2-5】

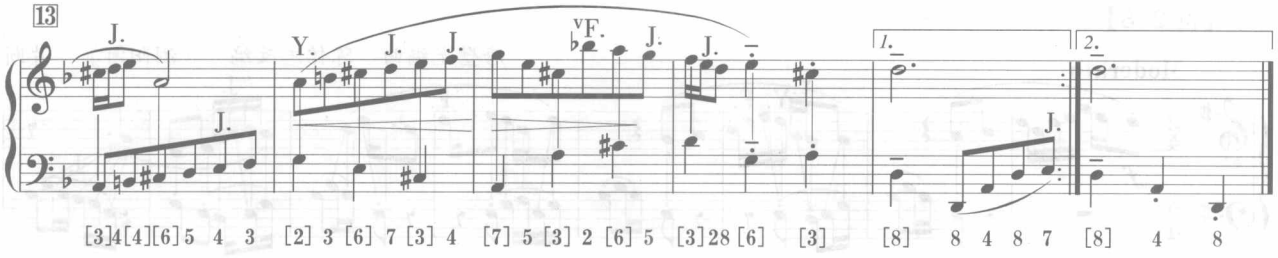


(三)实例分析

1.分析【例 2-6】中纵向和声音程的运用(注:谱中所标数字是纵向音程的对应单音程度数,带括号数字是直接相撞音程度数)

【例 2-6】





通过上例，可以看出纵向直接相撞的音程及辅助音、经过音等不协和音形式的运用。

第 3 小节上声部 g^1、$^{\flat}b^1$ 两音是 a^1 的上下辅助音，g^1 音前如果用 a^1 音则是典型的双辅助音形式，但此处用了 e^1 音，e^1 音和下方声部 a 是协和音程，因此，这里是变化的双辅助音形式。

第 12 小节的不协和音形式运用也很有特点，上声部第二拍的 d^1 音是倚音，又通过一个跳进辅助音 f^2 解决到 e^2，但 e^2 音与下方声部形成不协和音程的相撞，从而使 e^2 音又成为倚音，使得音乐的紧张度增加，也使二声部的对比增强。

第 9 小节的低声部 c 音与上声部形成的纯四度音程，第 15 小节开始半拍形成的小七度音程，以及最后一小节的低声部 A 与高声部形成的纯四度音程等，都不能用所学的不协和音形式来解释，它们是和弦分解所致，是主调和声思维的体现。

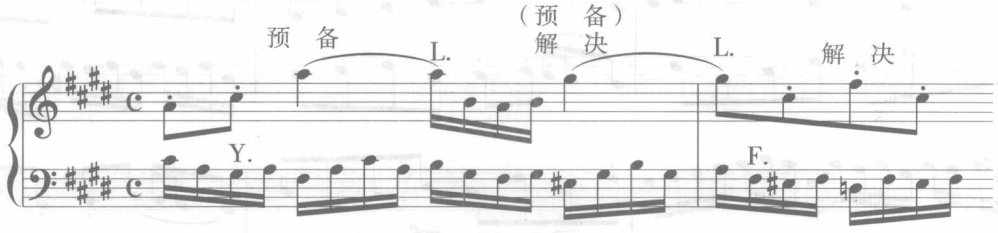
第 13 小节第一拍的后半拍是还原 B 与 e^2 构成的纯四度音程的相撞，这种形式在传统复调作品中较少见到。

从以上分析尤其是个别音程运用现象可以看出：(1)技术理论的某种局限性。即理论是从作品中总结出的普遍现象，但不是绝对的。(2)作曲家创作时不是对作曲规则的机械运用，而是对规则进行灵活、创新性地发展运用。(3)横向旋律线条是复调思维的基础。当纵向音程与横向线条产生矛盾时，往往将横向线条放在第一位。

2.分析【例 2–7】的不协和音技术

【例 2–7】

巴赫 《为初学者用的六首小前奏曲》 第 5 首片断

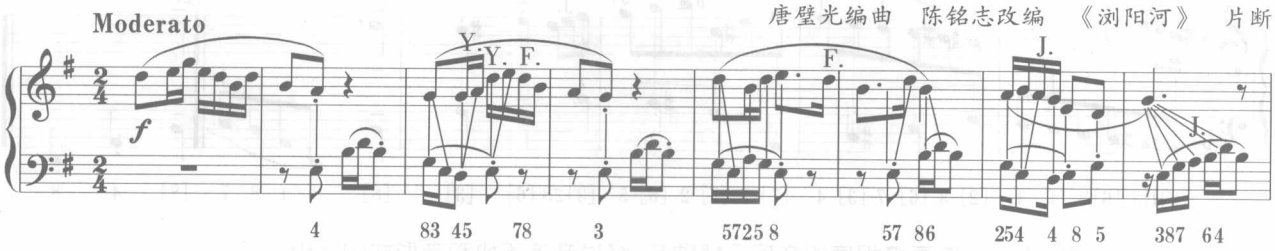


上例中，在两个七度延留音基础上，延留音的装饰解决和非延留音声部也进行了合理的运动，同时两个延留音衔接紧密，第一个延留音的解决是第二个延留音的预备，运用巧妙。

(四)我国民族风格的二声部复调对位纵向音程运用特点

20 世纪二三十年代，留学于欧美的中国作曲家、理论家将复调技术及其他作曲技术理论引入中国。从中国对复调音乐理论的研究及创作实践之初，我们的作曲家们始终在探索对西方复调技术理论进行民族化发展，探索运用西方技术写出中国民族特色的音乐。中国民族调式是以五声调式为基础的，而五声调式中的音程只包含纯一度(纯八度)、纯四度(纯五度)、大二度(小七度)、大三度(小六度)、小三度(大六度)，所以在音乐创作中，无论横向还是纵向，运用这些音程往往会使音乐具有民族特点。也因此，中国民族风格的复调音乐创作中，和声音程的运用与西方复调对位写作有较大不同，在西方严格写作中，纯四度原则上是不能独立运用的，但纯四度音程却是我国民族调式音乐作品中最常用、最能体现民族调式特点的音程之一，故在运用复调对位技术创作民族风格的音乐作品时，纯四度音程常常直接相撞使用，此外纯五度、纯八度音程运用较多，甚至大二度(小七度)音程有时也经常独立使用。

【例 2-8】



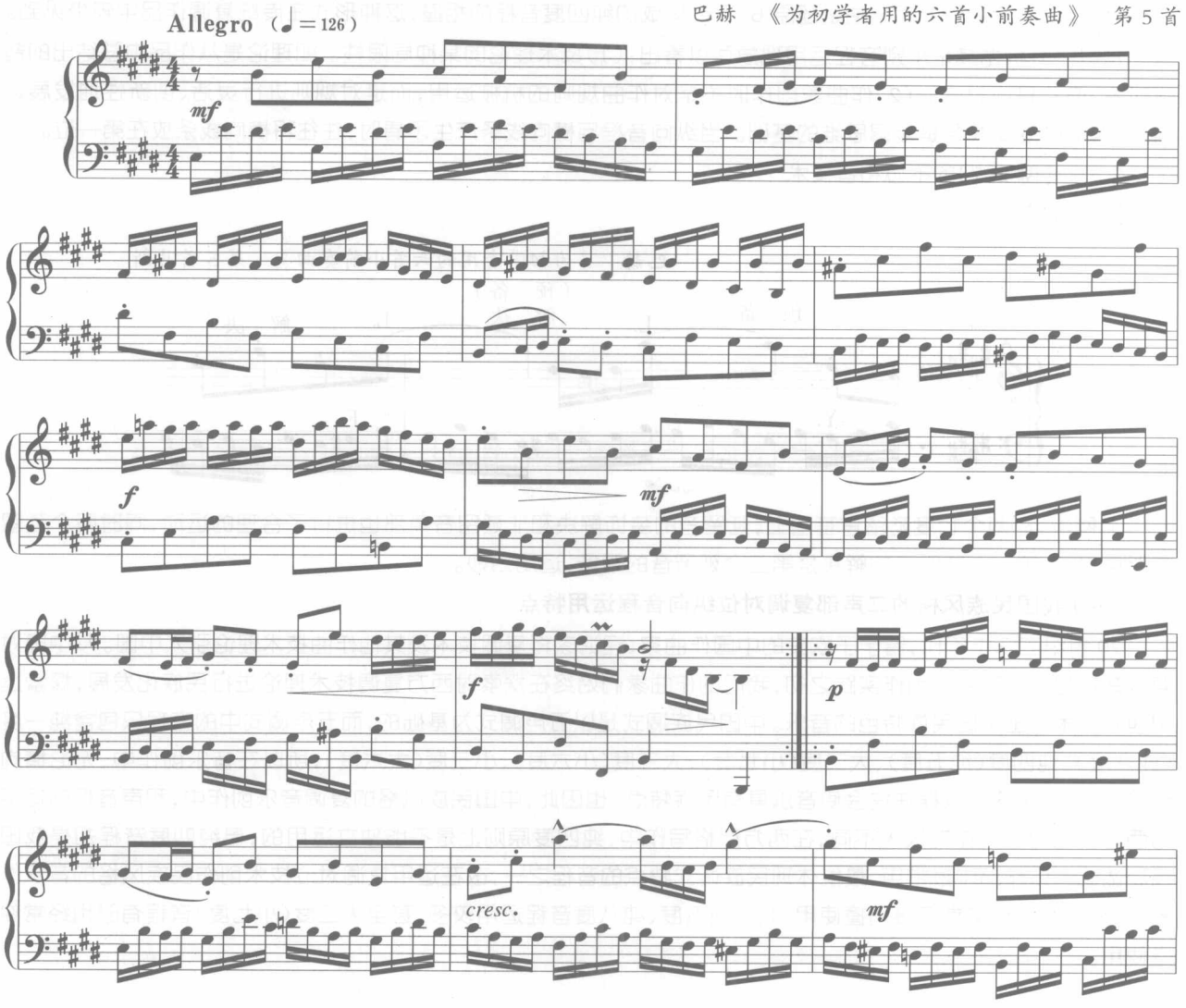
上例片断下的数字是纵向和声音程的度数，其中 4、5、8 为纯音程，2 为大二度，3 为小三度，7 为小七度。从中可以看出，纯四度、纯五度、纯八度音程运用较多；一些不协和音程，除了例中标出的可以用西方复调对位的不协和音形式来解释外，还有六处是纯四度、大二度等所谓不协和音程的独立运用，但从听觉上仍然非常协调，具有鲜明的民族风格特点。

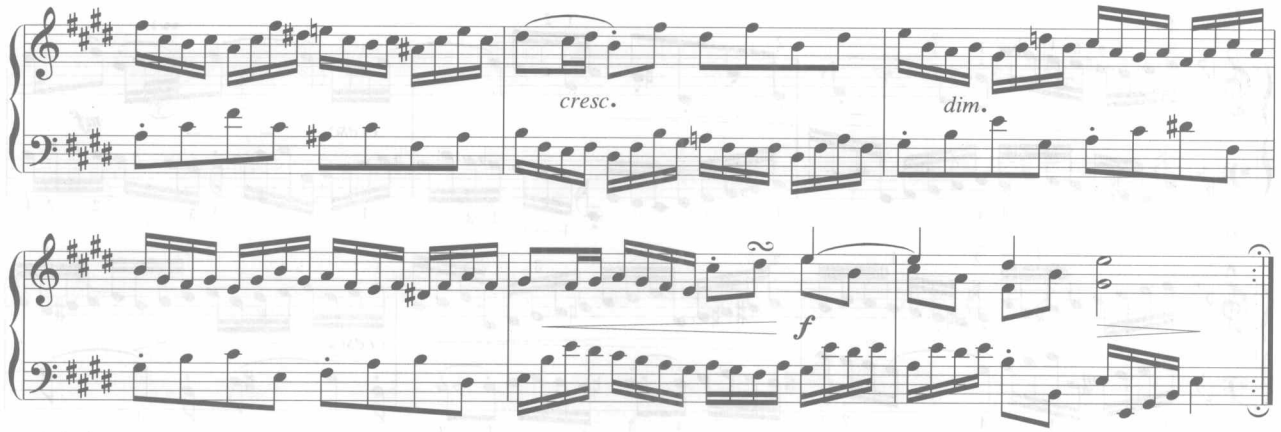
作业 1

作业 2-1 自创二声部中各种不协和音形式练习。

作业 2-2 分析以下题例中纵向和声音程的运用，并标出所有不协和音。

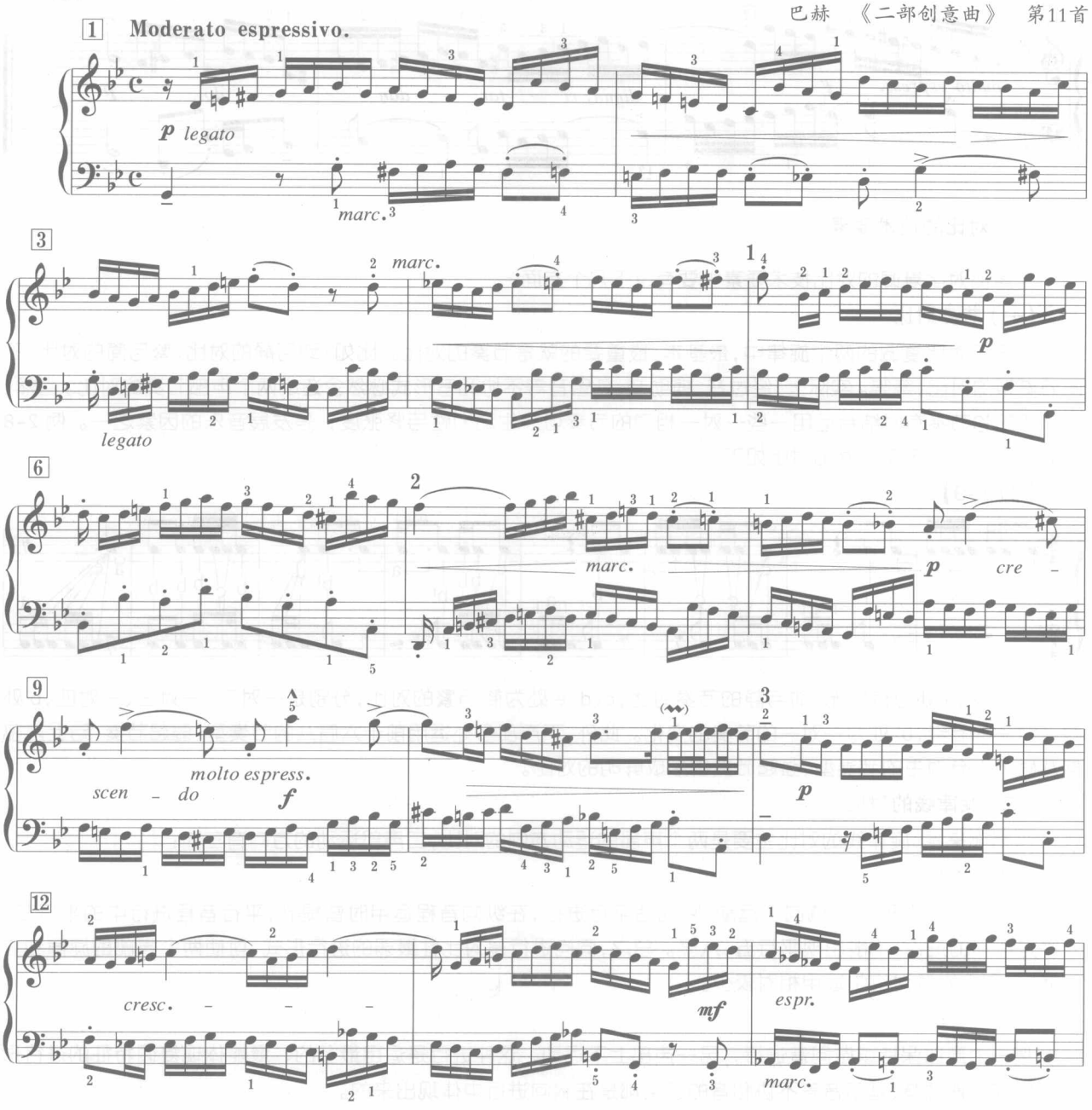
（1）

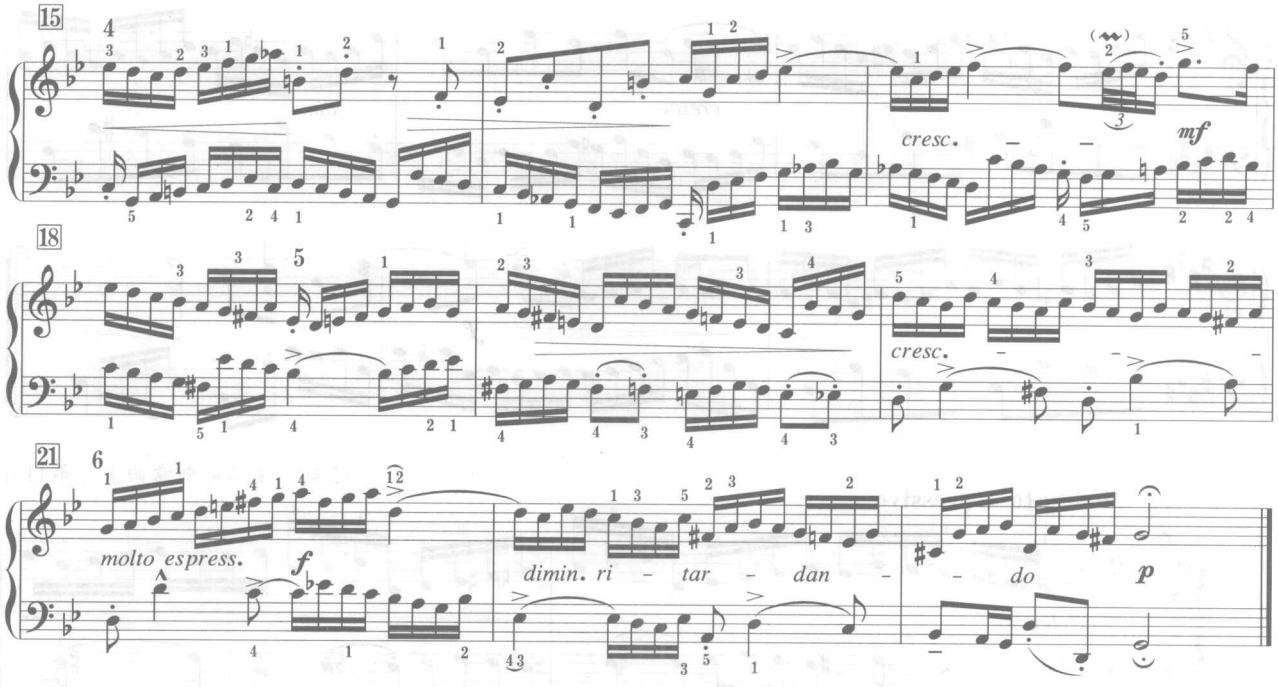




（2）

巴赫 《二部创意曲》 第11首





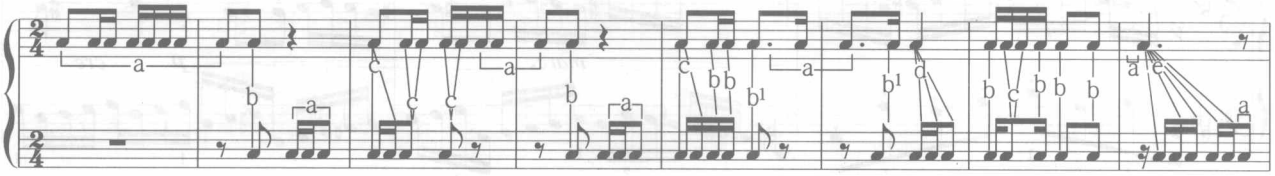
二、对比的技术要素

二声部对比复调的对比技术要素主要有以下几个方面：

（一）节奏对比

二声部对比复调的两个旋律中，最基本、最重要的就是节奏的对比。比如：动与静的对比、繁与简的对比、不同节奏型的对比，等等。实际上，经过音、辅助音、延留音等不协和音形式必然会造成两个声部节奏的对比。当然，两个声部的节奏有时结合运用一些一对一相同的节奏可产生动力性与紧张度，是发展音乐的因素之一。例 2-8《浏阳河》片断二声部节奏的对比如下：

【例 2-9】



上例中，a 处为有与无、动与静的节奏对比，c、d、e 处为简与繁的对比，分别是一对二、一对三、一对四，b 处为一对一的节奏，b^1 处为一对一的节奏的变化。此外，下声部多处运用前十六后八的节奏型、弱起节奏，与上声部前八后十六分为主的节奏型、强起节奏也形成鲜明的对比。

（二）旋律线的对比

从局部来看，旋律线的对比主要是两个声部的运动方向的对比，二声部运动的方向有三种：

1.同向进行

指两个声部同时向上或向下运动，它包括平行进行，在纵向音程运用时曾提到，平行音程进行中的平行三、六度是可用的进行，不能出现平行五、八度。总之，同向进行是对比性最弱的进行形式，可使两个声部的旋律独立性降低，因此复调对位中运用相对较少。

2.斜向进行

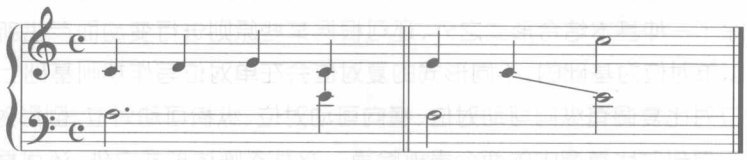
指一个声部保持或做同音进行，另一声部上下运动，这种进行是运用最多的、最能体现复调特征的进行形式；经过音、辅助音、延留音等不协和音的运用都是在斜向进行中体现出来的。

3.反向进行

两个声部向相反的方向进行，这种进行力度最大、最紧张，但不可能连续长时间出现。

此外，在两个声部的运动过程中，还应避免声部交错与超越的不良现象。

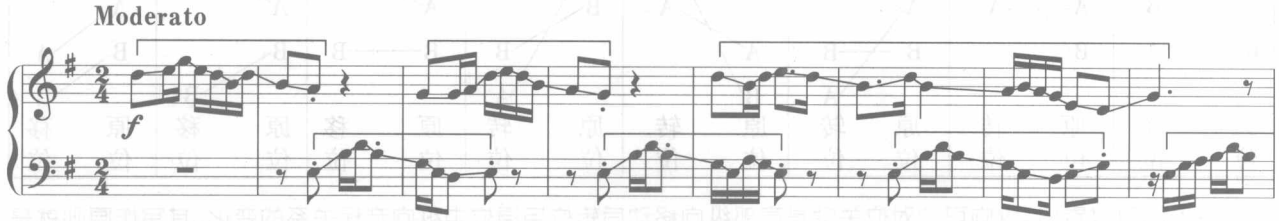
【例 2-10】



总之，二声部的运动以斜向为主，需要力度等变化时运用反向进行，有时也用同向、平行进行来缓和对比的紧张度。

从整体来看，两个声部的旋律线各自按照自己的逻辑进行发展，通过将两个旋律的展开、高潮等部位错开，两个旋律结构点位置的不同等形成对比，从而增强两个声部各自的独立性。通过下例我们能很直观地看出《浏阳河》片断中两个声部旋律线的局部与整体的对比情况：

【例 2-11】

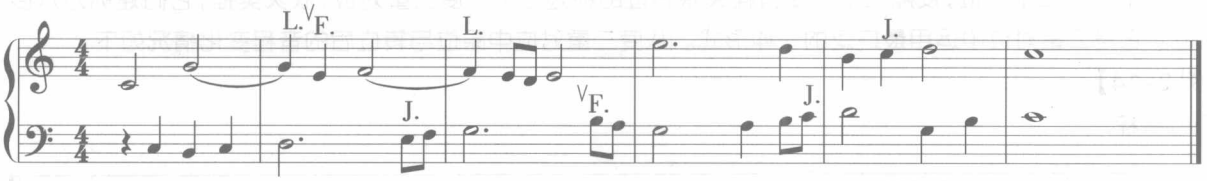


（三）其他对比

二声部对比复调的写作技术要素还有音色对比、音区对比、演奏演唱法的对比，等等。比如上例《浏阳河》片断中两个声部就有高音区与低音区的对比、跳音与连奏的演奏法对比等。

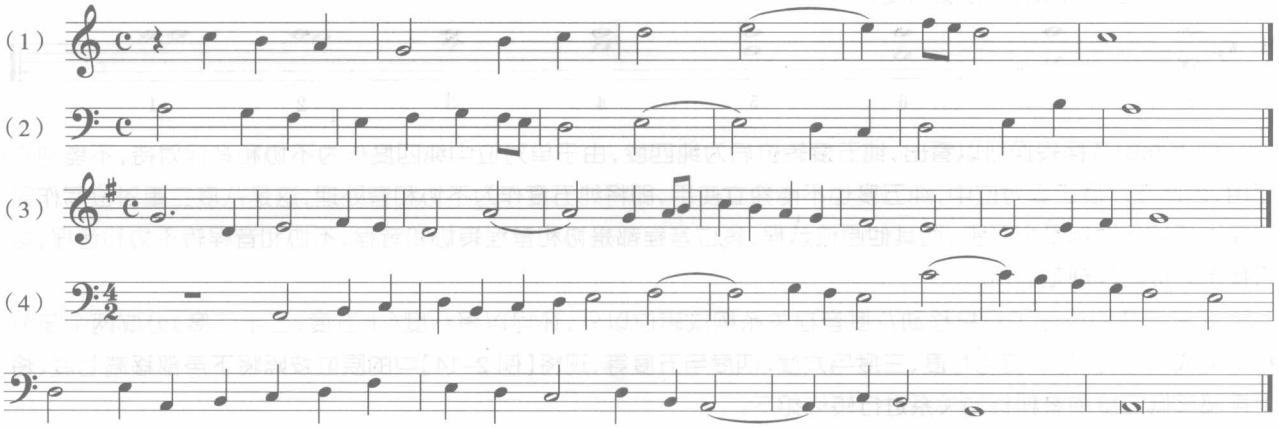
【例 2-12】

二声部对比复调练习：



作业 2

作业 2-3　根据固定旋律创作对比旋律形成二声部对比复调结构。



作业 2-4　分析作业 2-2 第二个题例中二声部的对比因素。

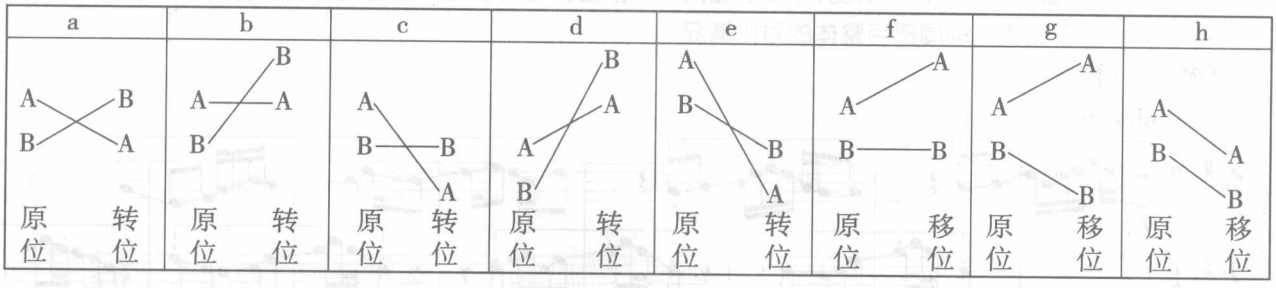
三、二声部复对位对比复调之一：纵向可动对位

单对位与复对位：复调结构中二个对比的旋律只有一种基本对位结合形式，称之为单对位，前面所讲的都是单对位对比复调。如果除了一种基本结合形式之外，还可根据某些原则进行变动而产生新的合理的结合形式，称之为复对位。复对位是以单对位为基础的，不同形式的复对位会在单对位写作规则基础上有些许规则的变化。

常见的二声部复对位对比复调有纵向可动对位、横向可动对位、纵横可动对位、倒影对位等四种。

纵向可动对位是指二声部对比复调中的两个声部除第一次基本陈述形式之外，还可根据一定的音程关系，将一个声部或两个声部纵向移动形成的变化组合形式。典型的纵向可动对位是指两个声部根据一定的音程关系分别向上下移动或向同一个方向移动从而变换了两个声部位置【例 2-13a、b、c、d、e】，称为二重对位；不改变声部位置的纵向移动运用相对较少【例 2-13f、g、h】。

【例 2-13】

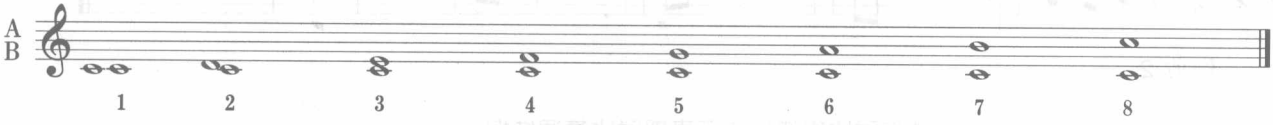


从上图可以看出，纵向可动对位关键是声部纵向移动后转位与原位中纵向音程关系的变化，其写作原则就是在原形时纵向和声音程的运用规则问题。从理论上来讲，声部的纵向移动有转换声部位置和不转换声部位置的两种形式，纵向可动对位中声部也可按照各种音程关系移动，但最有使用价值、作品中常用的有八度二重对位、十二度二重对位、十度二重对位等三种。

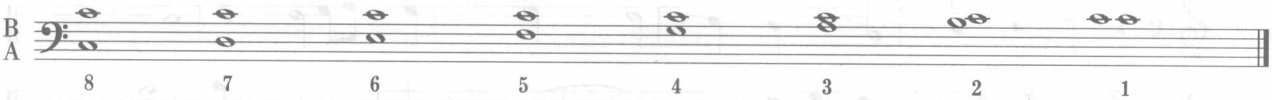
将二声部对比复调中的两个旋律按照纯八度音程关系上下转位形成八度二重对位。按照两个八度音程关系转位的称为十五度二重对位，按照三个八度音程关系转位的称为二十二度二重对位，依次类推，它们通称为八度二重对位。它是二重对位中运用最广泛的一种形式。八度二重对位中原位与转位后的音程变化情况如下：

【例 2-14】

原位音程



转位音程（B 不动，A 移低八度）

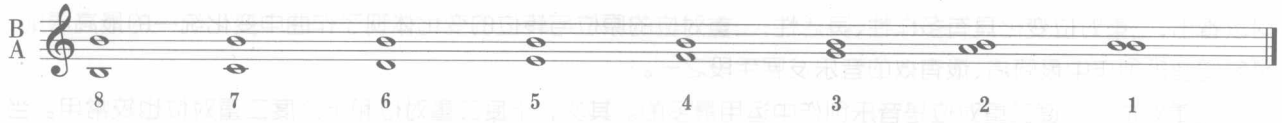


由上面的音程转换可以看出，纯五度转位后为纯四度，由于单对位中纯四度作为不协和音程对待，不能独立运用，因此在八度二重对位中，纯五度也不能独立使用，即将纯五度作为不协和音处理，这是八度二重对位写作时与单对位写作时的最大区别。而其他原位音程、转位音程都是协和音程转协和音程、不协和音程转不协和音程，均可按单对位写作规范运用。

八度二重对位除了直接移动八度音程关系构成转位以外，还可以将八度（十五度、二十二度）分成两个部分移动构成转位，比如二度与七度、三度与六度、四度与五度等，现将【例 2-14】中的原位按照将下声部移高七度、将上声部移低二度的音程移动关系进行转位如下：

【例 2–15】

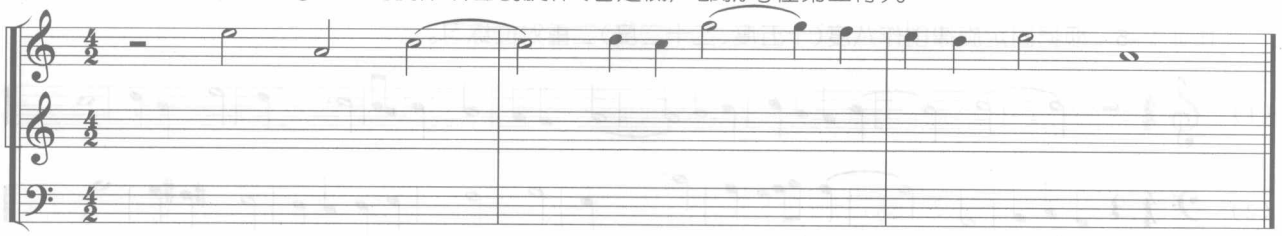
转位音程(A 移低二度,B 移高七度):



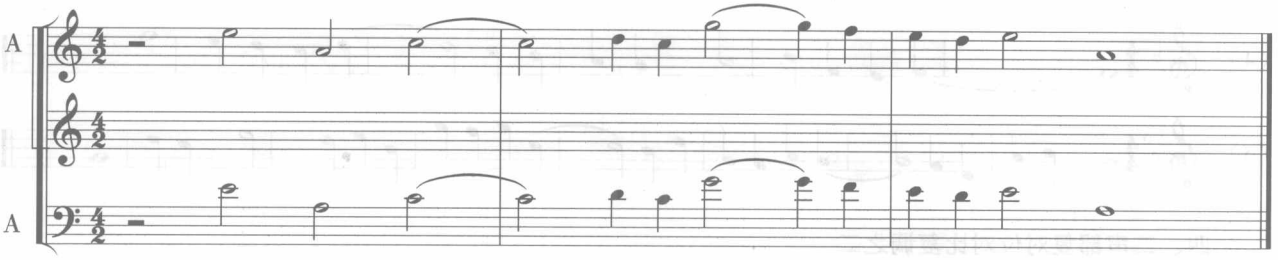
在八度二重对位写作时,可用三行谱表写作,也可根据原则注意纯五度音程的运用而直接写作。为了更清楚深刻了解这种形式,下面请看运用三行谱表写作的八度二重对位练习:

【例 2–16】

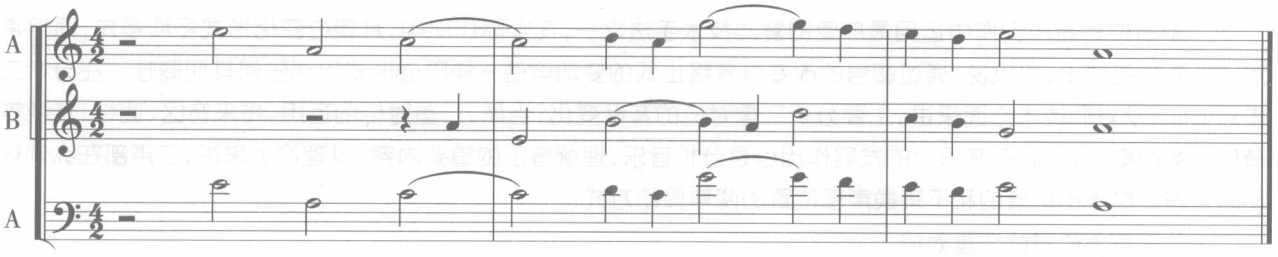
第一步:先在第一行写出固定旋律或自创旋律(若是低声部就写在第三行)。



第二步:将该旋律移低八度抄写在谱表第三行(若写十五度二重对位就移低二个八度;若第一步是低声部写在第三行,第二步就移高记在第一行)。



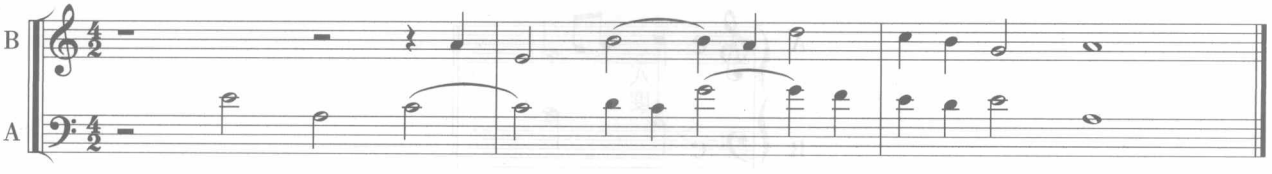
第三步:在第二行写对比旋律,使其分别与第一行旋律和第二行旋律都能形成正确的二声部复调对位关系。



这样就得出两种互为八度二重对位关系的二声部复调结合形式:

原位结合:(a 小调)

转位结合(a 小调):

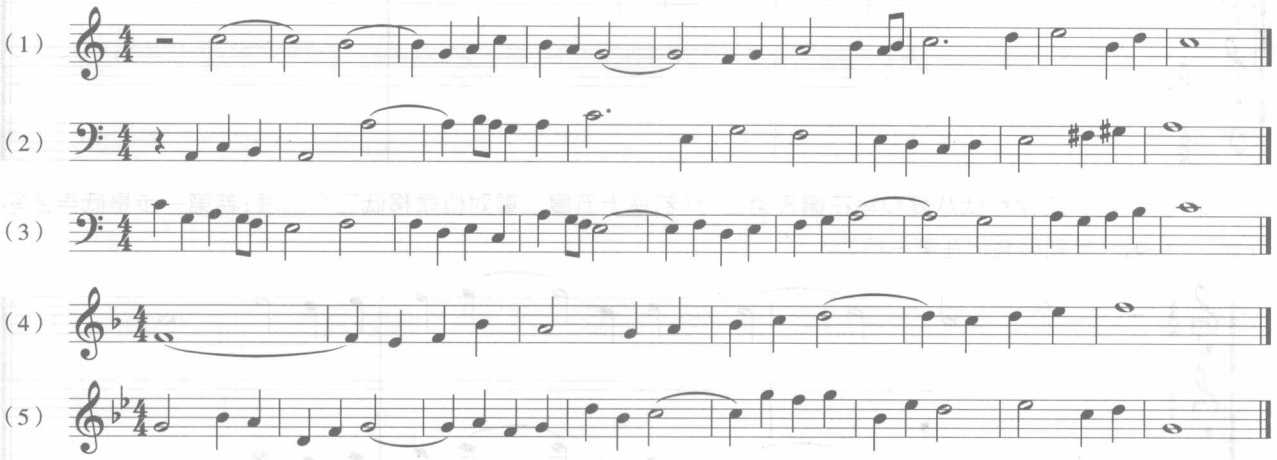


在实际音乐创作中，也常常将八度分成两个部分移动构成转位。比如将原形按照上四度、下五度进行转位，原位时的 a 小调经过这次转位调性变为 d 多利亚调式；如果严格按照纯四、纯五度来转位，则会转到 d 小调。由此可以看出，二重对位变化具有多样性、灵活性，二重对位的原位与转位的变化体现了作曲中变化统一的最高原则，是复调音乐创作中最简洁、最有效的音乐发展手段之一。

二重对位中八度二重对位是音乐创作中运用最多的。其次，十度二重对位和十二度二重对位也较常用。当然，从理论上讲，各种音程的二重对位转位都是存在的，但在传统复调写作的规则下，其他音程关系的二重对位有很多局限性，应用价值也不高，作品中更是少见，在此不做赘述。

作业 3

作业 2-5　根据固定旋律创作八度（十五度、二十二度）二重对位练习。



四、二声部复对位对比复调之二

（一）二重对位的分析方法

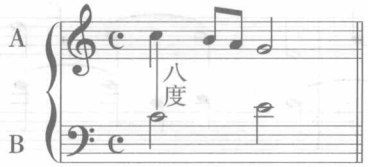
二重对位是音乐创作中运用最广泛的复调技术手法之一，在实际作品中，其转位变化形式多种多样，而且常常结合调性的变化，可以说，通过调号的改变或者终止式的变动可使一种原位形式转到任何其他调性。在分析二重对位时，从复调技术方面来讲，主要分析二重对位的音程变化，当然，二重对位的运用，带来音区、调性、音色等音乐参数的变化，它们在音乐上的发展作用也是分析音乐、理解音乐的重要内容。从理论上来讲，二声部在纵向移动时可有转换声部位置的和不转换声部位置的两种移动方式：

1.改变声部位置的二重对位

改变声部位置的二重对位是典型的、常用的二重对位形式，根据声部位置的转换方式可分为三类：第一，两个声部按照一定的音程关系向相反的方向移动（见例 2-13a，例 2-17 例 2-18）；第二，一个声部保持不动，另一个声部按照一定的音程关系移动，（见例 2-13b、c，例 2-17 例 2-19）；第三，两个声部各自按照一定的音程关系向同一方向移动，（见例 2-13d、e，例 2-17 例 2-20）。以上三种形式分析方法是：将原位中某一纵向音程数加上转位中对应处的纵向音程数减一即为其二重对位的音程关系，此音程数为几，即为几度二重对位。见下例：

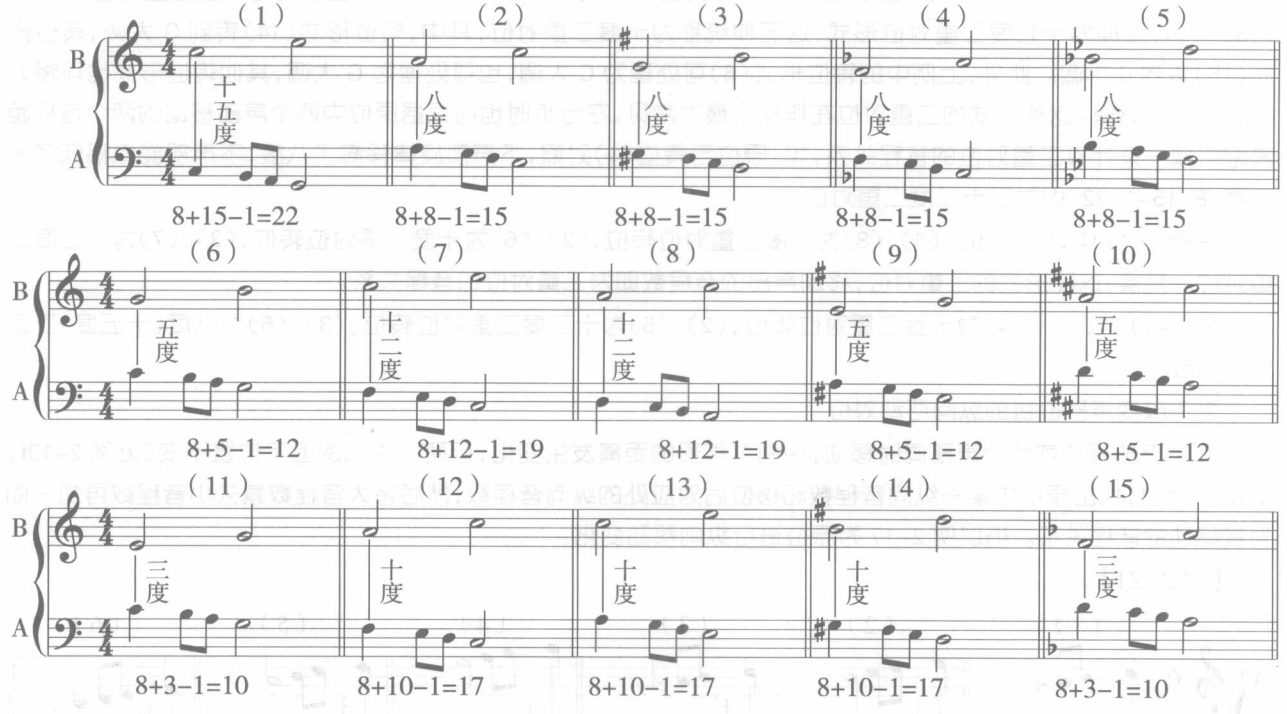
【例 2-17】

原位结合（C 大调二声部复调片断）



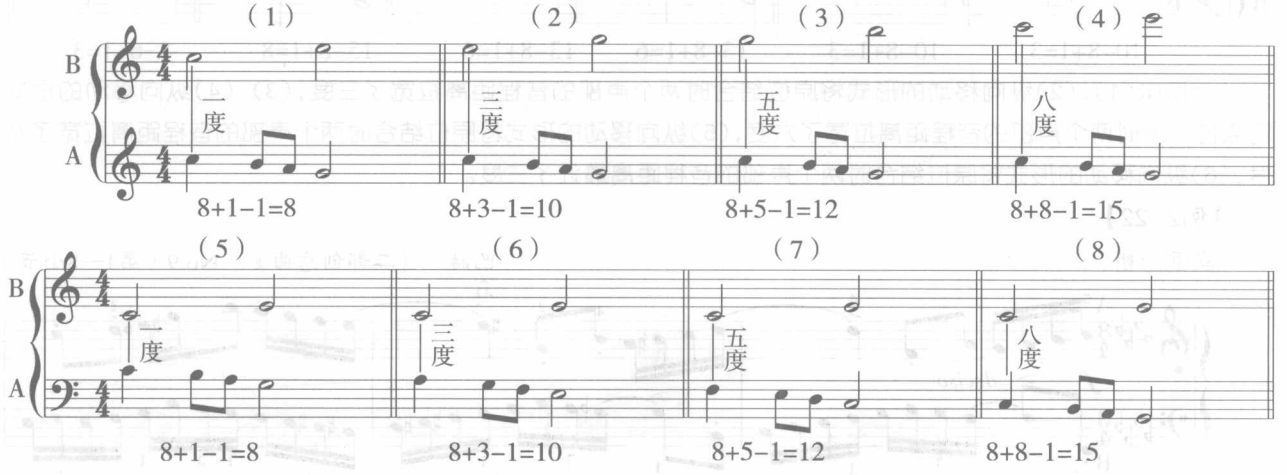
【例 2-18】

转位结合形式一



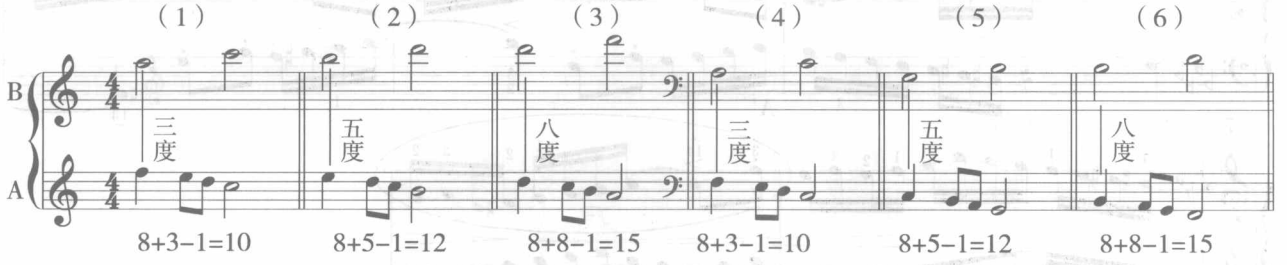
【例 2-19】

转位结合形式二



【例 2-20】

转位结合形式三



在例 2-18 中，(1)为二十二度二重对位形式。(2)、(3)、(4)、(5)四种为十五度二重对位形式，这五种统称为八度二重对位，其中转位形式(3)转到属调 G 大调上，转位形式(4)转到 F 大调，转位形式(5)转到 ♭B 大调。

(6)、(9)、(10)三种为十二度二重对位形式，(7)、(8)两种为十九度二重对位形式，这五种统称为十二度二重对位，其中，转位形式(9)转到 e 小调，转位形式(10)转到 D 大调。(11)、(15)两种转位形式为十度二重对位，(12)、(13)、(14)三种为十七度二重对位形式，这五种统称为十度二重对位，其中，转位形式(14)转到 G 大调，转位形式(15)转到 d 小调。此外，上例中的转位形式(6)可处理为 C 大调，也可处理为 G 大调，其他转位形式也可将调性进行灵活处理。这种形式的二重对位在作品中最为常见，在分析时也可根据原位中两个声部移动的两个音程距离相加减一来计算二重对位的音程关系，如：原位与转位(1)对照，下声部旋律移高了八度，下声部旋律移低了十五度，8+15-1=22，即为二十二度二重对位。

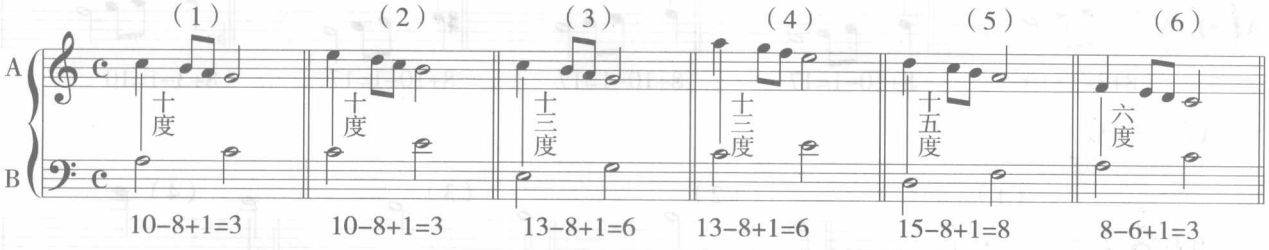
在例 2-19 中，(1)、(5)、(4)、(8)为八度二重对位转位，(2)、(6)为十度二重对位转位，(3)、(7)为十二度二重对位。其实，这种形式的二重对位，移动声部的音程数即为二重对位的音程关系。

例 2-20 中，(1)、(4)为十度二重对位转位，(2)、(5)为十二度二重对位转位，(3)、(6)为八度(十五度)二重对位转位。

2.不改变声部位置的纵向可动对位

一个声部移动或两个声部同时移动，使两个声部的距离发生变化，但两个声部的上下位置不变(见例 2-13f、g、h)。此时，找出原位中某一纵向音程数和移位后对应处的纵向音程数，然后将大音程数减去小音程数再加一即为其移动的音程关系。仍以例 2-17 为原位进行纵向移动变化：

【例 2-21】

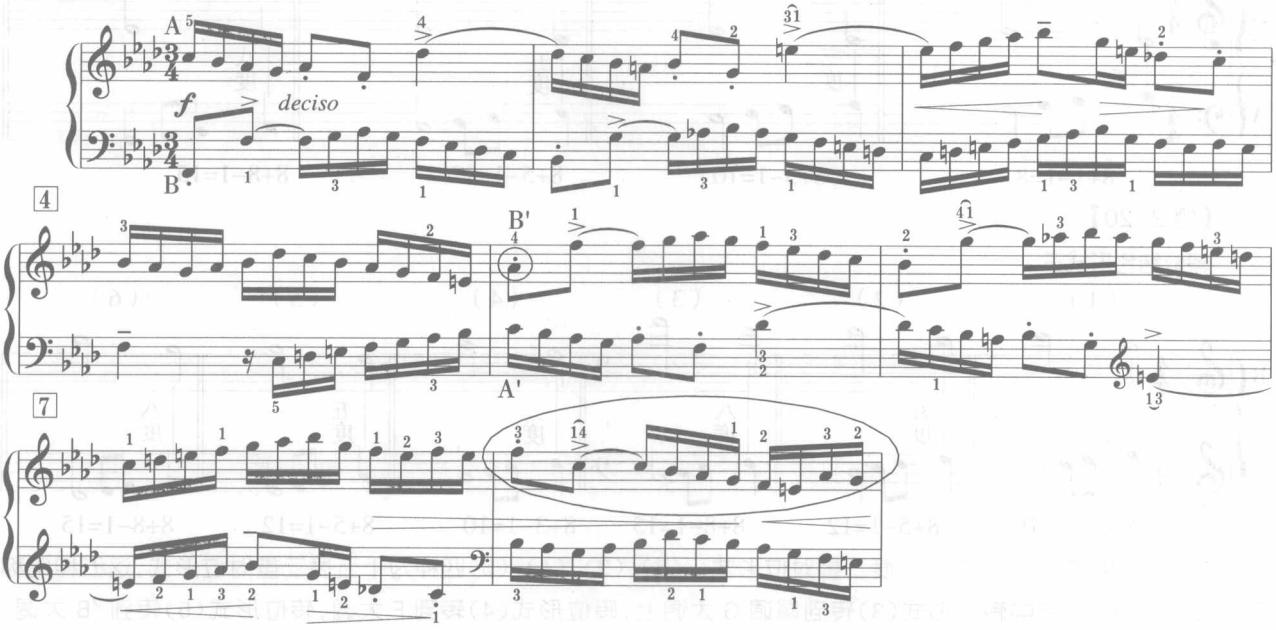


上例中(1)、(2)纵向移动的形式将原位结合时两个声部的音程距离拉宽了三度，(3)、(4)纵向移动的形式将原位结合时两个声部的音程距离拉宽了六度，(5)纵向移动的形式将原位结合时两个声部的音程距离拉宽了八度，(6)纵向移动的形式将原位结合时两个声部的音程距离靠近了三度。

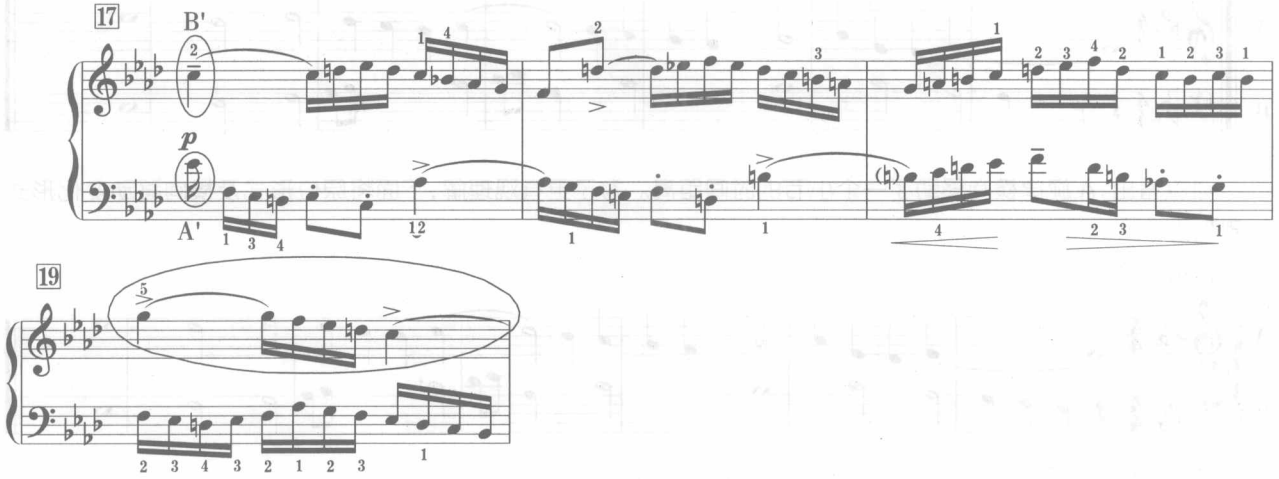
【例2-22】

实例分析：

巴赫 《二部创意曲》 No.9（第1—8小节）



上例前 4 小节和后 4 小节运用了八度二重对位技术，A 向下移动八度，B 向上移动十五度（两个八度），二重对位音程移动变化为 8+15-1=22，即具体为二十二度二重对位转位。其中，B 旋律转位后开始音和最后一小节（标示圆圈处）与原位稍有变化，第一是为了音乐横向的衔接，显示了复调音乐的线性思维方式；第二可以看出在实际音乐创作时的灵活性。再看同一首乐曲的第 17—20 小节：



此处与1—4 小节原位比较，A 向下移动了十一度，B 向上移动了十二度，音程移动变化为 11+12-1=22，即该处与 1—4 小节依然为二十二度二重对位转位关系，同时，在此通过两个声部四五度音程的移动，使调性从原来的 f 小调转到 c 小调。

（二）横向可动对位

将对比复调中的两个声部在横向时间上进行变动产生新的符合二声部对比复调原则的结合形式，即横向可动对位。横向可动对位一般有两种形式：一种是不改变进入顺序的横向移动【例 2-23 变化 a、b】，另一种是改变声部进入顺序的横向移动【例 2-23 变化 c、d】。

【例 2-23】

原始结合	变化a	变化b	变化c	变化d
A B	A B	A B	A B	A B

如果原始结合的两个声部为同时进入，则可以写作产生先后进入的两种横向变化形式，如下：

【例 2-24】

原始结合	变化a	变化b
A---------- B----------	A---------- B----------	A---------- B----------

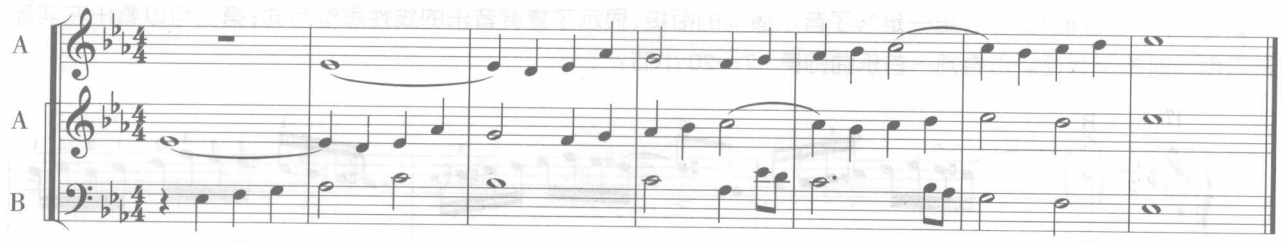
横向可动对位的写作方法须运用三行谱表写作，如果想写出例 2-24 中原始和变化 a 的两种结合形式，其写作步骤为：第一，先写出 A 旋律；第二，再将 A 旋律错开一定的位置抄写在其上方；第三，在最下方写对比旋律 B，使之与上方的两个 A 旋律都符合二声部对比复调的原则。三行谱表中上两行的 A 旋律不发生结合关系，但是由于时间的移动二者在结尾终止出应灵活处理。如下图：①即为例 2-24 中的原始结合，②为例 2-24 中的变化 a 形式。

【例 2-25】

②
①
A----------
A----------
B----------

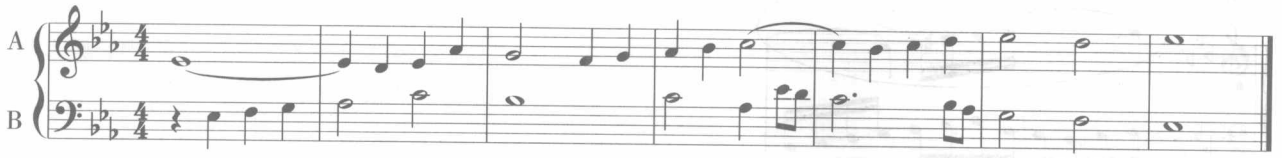
【例 2-26】

横向可动对位练习



可以看出，A 旋律横向移动了一个小节的时间距离。为了更直观理解，下面将原位形式及横向移动变化形式分别列出：

原位结合形式：



横向移动变化形式：

实际作品中，横向可动对位较少独立运用，而是常常结合纵向移动运用，即下面所说的纵横可动对位。

（三）纵横可动对位

将对比复调中的两个声部横向和纵向同时移动而形成新的合理二声部对比复调结构形式，称之为纵横可动对位。根据纵向移动的方式，纵横可动对位可分为改变声部位置的【例 2-27a、b】与不改变声部位置的【例 2-27c、d】两种：

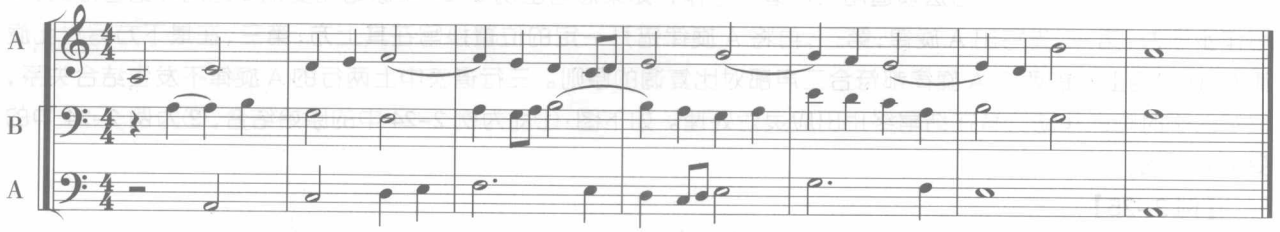
【例 2-27】

原　形	变形a	变形b	变形c	变形d
A B	B A	B A	A B	A B

由上图可以看出，由于纵横的同时移动，使得原位结合与转位结合的和声音程关系没有规律可寻，在纵向上移动任意音程距离，写作难度均相同，必须运用三行谱表写作。

【例 2-28】

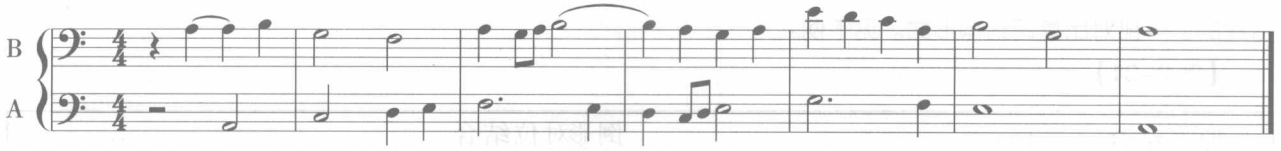
纵横可动对位练习



可见，原位形式与变化形式在横向上 A 移低了八度，在横向上 A 移动了二拍的时间距离，两种组合形式如下：

原位结合形式

纵横移动变化结合形式



（四）倒影对位

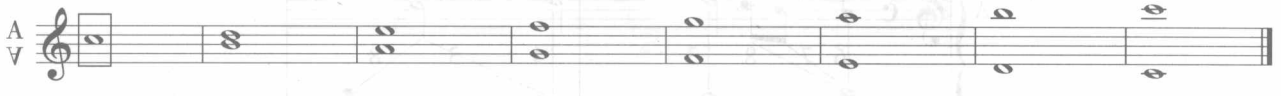
1.倒影

将旋律中的各音以某音为参照物（称为轴音）向相反方向移动的旋律变形技术，同一时间内轴音与旋律音的音程距离、轴音与相反方向移动后音的音程距离相同。常用的轴音及其特点如下：

（1）大调一级轴、小调三级轴。

【例 2–29】

C 自然大调上行音阶及其以一级音为轴的倒影



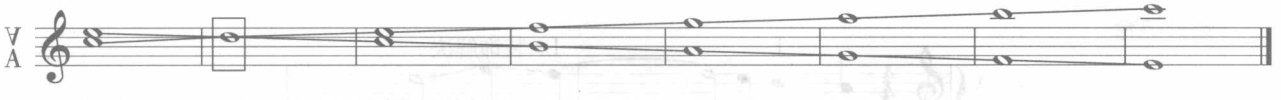
a 自然小调上行音阶及以三级音为轴的倒影

从 C 自然大调音阶及其以调式一级音为轴的倒影对照可以看出，大调一级为轴可使调式正音级倒影后仍为正音级，副音级倒影后仍为副音级，具体为主音倒影后仍是主音，下属音和属音倒影后恰好二者互换，即原形旋律与倒影变形旋律能够保持在统一的一个调性之中，且都可以保持明确的调性结构。a 自然小调音阶及以调式三级音为轴的倒影对照可以看出，调式的主音与属音互为倒影，这样使原形与倒影可以通过终止式的处理保持在同一调性中。实际上，大调一级轴和关系小调三级轴倒影后都是同一音列中的相同音，在运用时都应注意横向旋律音程的处理，尽量避免原形中纯音程倒影后可能成为增、减音程使倒影旋律失去了旋律的流畅性。

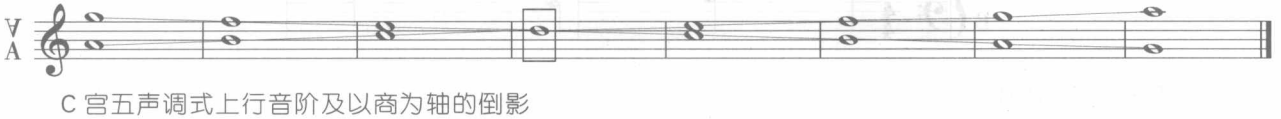
（2）大调二级轴、小调四级轴、民族调式的“商”轴。

【例 2–30】

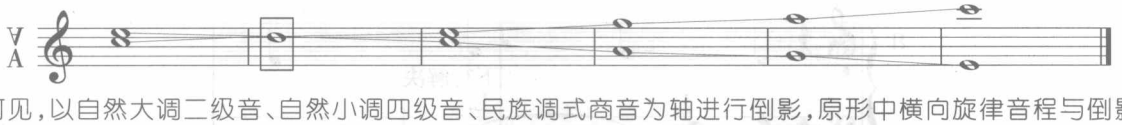
C 自然大调上行音阶及以二级为轴的倒影



a 自然小调上行音阶及以四级为轴的倒影



C 宫五声调式上行音阶及以商为轴的倒影



可见，以自然大调二级音、自然小调四级音、民族调式商音为轴进行倒影，原形中横向旋律音程与倒影后的旋律音程性质保持不变，因此运用这类轴进行倒影不用担心原形的旋律音程倒影后会出现其他不良音程，从而保

持了旋律的风格特征。比如上例中，运用商为轴，C 宫五声调式倒影后成为 E 角五声调式，原形中没有增四、减五、小二、大七度等音程，倒影后也没有此类音程，保持了民族旋律风格，因此更适合民族调式旋律运用。

调式一级音做轴可使原形旋律与倒影旋律统一在一个调性之中，其他很多音级为轴进行倒影时旋律转调很方便，当然有时可通过开始或结尾等处的灵活变化使倒影和原形调性统一。

2.倒影对位

指将对比复调中的两个声部都进行倒影变形，或一个声部保持原形另一个声部进行倒影变形而形成的新的合理的二声部对比复调结构形式。见下例：

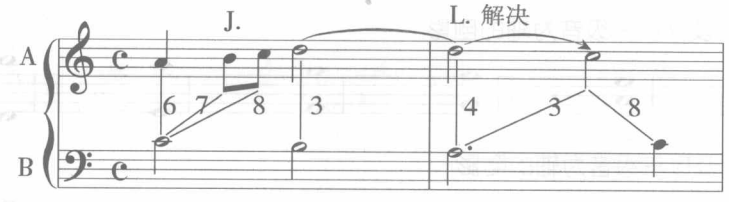
【例 2-31】

原形结合	倒影对位结合			
	变形1	变形2	变形3	变形4
A ——— B ———	B ——— A ———	A ——— B ———	A ——— B ———	B ——— A ———

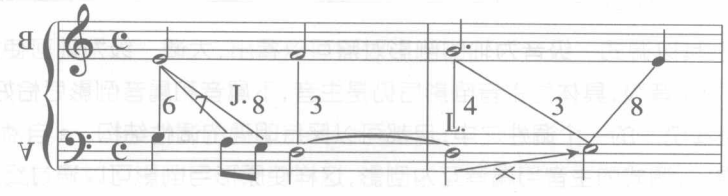
以上变形 1 是最常用的倒影对位形式，因为两个声部纵向音程与原形中两个声部纵向音程关系是一致的，因此按照单对位的写作原则写作即可，但要注意延留音的运用有其特殊要求，比如下例：

【例 2-32】

原形结合



倒影对位结合（D 轴）

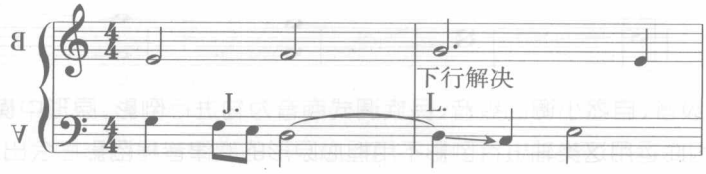


从上例可以看出，原形结合时，是一种音程结合、不协和音运用都正确的二声部对比复调片断，倒影对位的结合与原形结合时音程相同，不协和音形式都相同，但原形中延留音正确的下行解决在倒影对位后没有下行解决。因此，倒影对位要注意延留音的运用，在写作时可进行灵活处理，在原形结合及倒影对位中都符合延留音运用规则。如下例：

【例 2-33】

原形结合

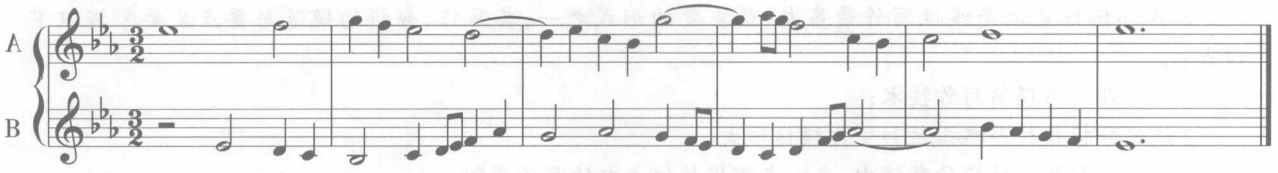
倒影对位结合（D 轴）



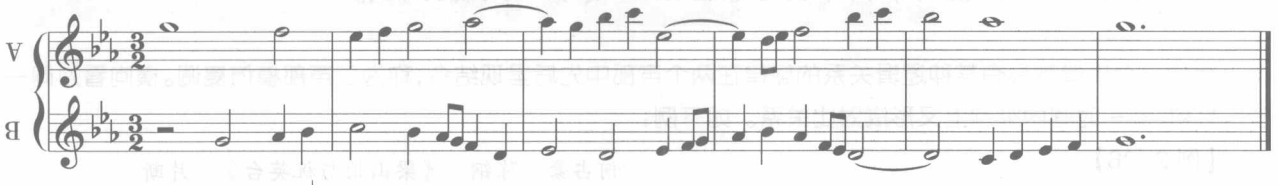
上例的原形结合将例 2-32 原形结合中的延留音进行了上行装饰解决变化，那么在倒影对位变形后便形成了延留音在第二拍上下行级进的解决，之后是合理的声部进行，这就使得两种结合形式都符合对比复调的原则要求。因此，倒影对位的写作原则是：在创作原形时将延留音上行二度装饰解决即可。当然，反之在写作原形时，延留音也可先紧接在弱位置解决，之后旋律进行到延留音的上方二度音至强位置，倒影对位结合即为合理的延留音装饰解决。

【例 2-34】 倒影对位练习：

原形结合



倒影对位结合形式 1（♭E 大调二级为轴）



倒影对位结合形式 2（♭E 大调二级为轴）

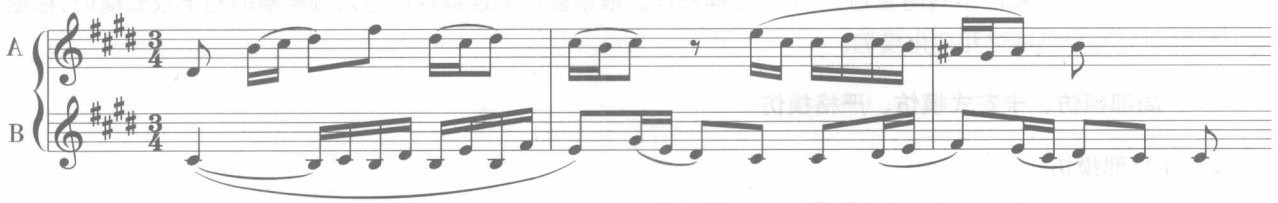
倒影对位结合形式 1 声部位置不变，倒影对位结合形式 2 声部位置变换，二者通过大调二级轴进行倒影，调性转换为 g 弗里几亚调式。

实例分析

【例 2-35】

肖斯塔科维奇 《二十四首前奏曲与赋格》 赋格 No.9

原形结合（4—6 小节）



倒影对位结合（21—23 小节）

该例运用了例 2-31中变形 1 的倒影对位结合形式，两个声部均进行倒影变形（B 大调一级轴），同时两个声部交换了声部位置。

作业 4

作业 2-6　分析作业 2-2 第一个题例中的二重对位技术。

作业 2-7　分析作业 2-2 第二个题例中的复对位技术。

作业 2-8　根据作业 2-5 中的固定曲调创作横向可动对位、纵横可动对位、倒影对位等复对位练习。

第二节　二声部模仿复调的规范与要点

【本节要点】

二声部模仿复调是线性写作最基本、最重要的形式之一，其写作、分析的规范与要点主要掌握以下四点：

1.二声部严格模仿写作技术；

2.能够分析各种严格模仿和变化模仿形式；

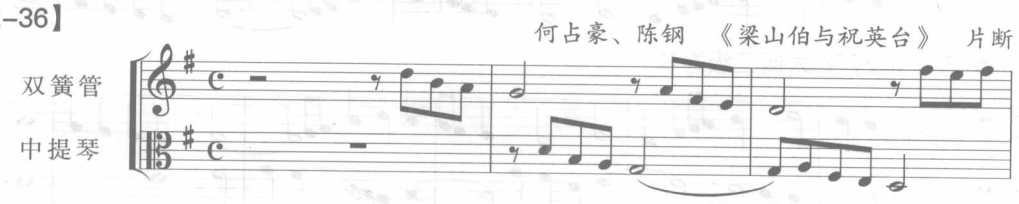
3.在二声部复对位模仿复调中，应重点掌握转位卡农的写作原则；

4.能够分析作品中转位卡农、卡农模进、紧接模仿等复对位模仿复调形式。

将同一个旋律或具有某种逻辑关系的旋律在两个声部中先后呈现结合，称为二声部模仿复调。横向看为同一音乐材料，同一时间内纵向上又形成对比关系。如下例：

【例 2-36】

何占豪、陈钢　《梁山伯与祝英台》　片断



二声部模仿复调中，首先呈现的声部为开始声部，之后呈现的声部为模仿声部。首先呈现的音乐材料为起句，也叫主句；后呈现的为应句，也叫答句；起句之后与应句相对应的音乐材料为对句。

【例 2-37】

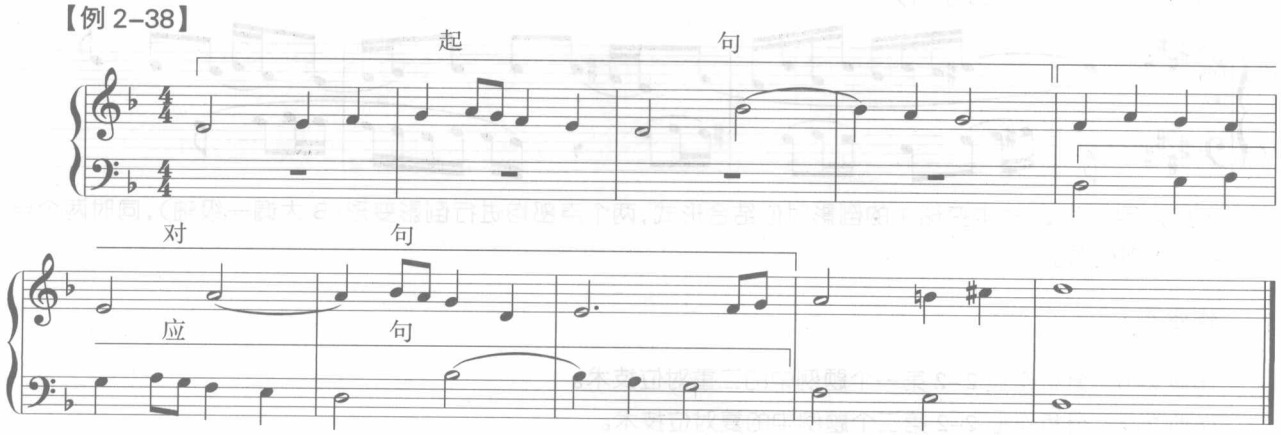
二声部模仿复调按照不同角度划分，形式多种多样。根据模仿的连续性可分为局部模仿和卡农式模仿，根据模仿程度可分为严格模仿和变化模仿。

一、局部模仿、卡农式模仿、严格模仿

（一）局部模仿

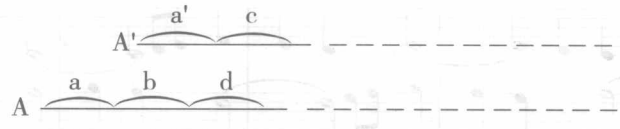
指起句与应句仅转移一次、模仿声部对开始声部不做连续的模仿。如下例：

【例 2-38】



局部模仿图示如下：

【例 2-39】

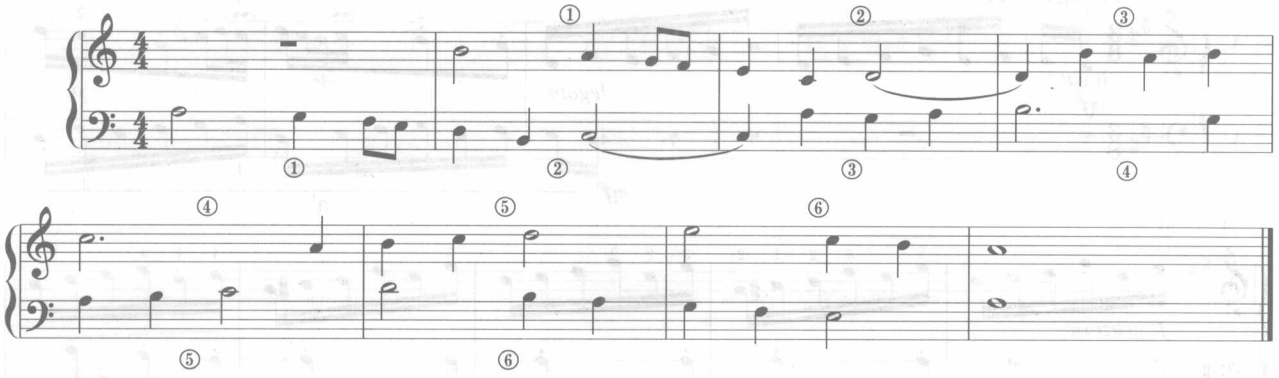


其写作顺序：(1)先写起句 a(2)抄写应句 a'(3)最后写对句 b 之后的部分和 c 之后的部分，二者的写作顺序可随意，按照单对位对比复调规则写作即可。写作时注意 b 与 a 的衔接、c 与 a' 的衔接。

(二) 卡农式模仿

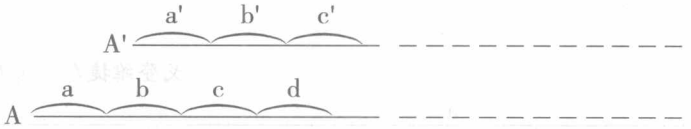
指起句与应句转移两次以上、模仿声部对开始声部进行连续的模仿，简称卡农。如下例卡农起句与应句转移了六次：

【例 2-40】



【例 2-41】

卡农图示



写作顺序：(1)写起句 a(2)抄应句 a'(3)对句 b(4)抄 b' 依此类推。纵向按照二声部单对位对比复调写作原则写作即可，但也要注意 a 与 b、b 与 c、c 与 d 等横向旋律衔接的连贯性。

起句 a 可长可短，一般来讲局部模仿的起句相对长一些，卡农的起句相对短一些。

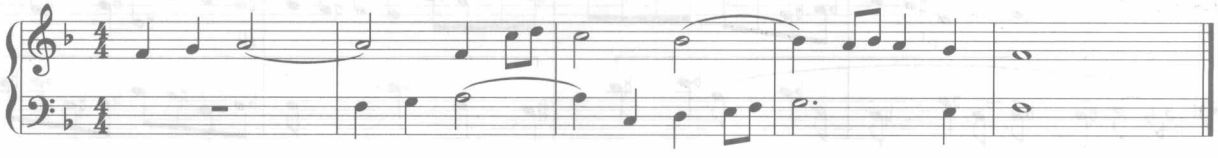
(三) 严格模仿

指模仿声部对开始声部的音乐材料、音程关系、节奏等方面不加变化的模仿。严格模仿的具体名称及涵义主要有三个方面：第一是模仿的音程距离，比如同度模仿、四度模仿、六度模仿等，除同度模仿之外，理论上可有上下各种音程的模仿，但作品中最常见的是八度模仿和四五度模仿；第二是声部位置，二声部模仿复调有两种声部进入形式，即下声部为开始声部上声部为模仿声部、上声部为开始声部下声部为模仿声部，比如下声部为开始声部、上声部为模仿声部的八度模仿，称为上八度模仿；第三是模仿的距离，比如隔一小节的模仿、隔两拍的模仿，等等，模仿的时间距离可长可短，比较自由。

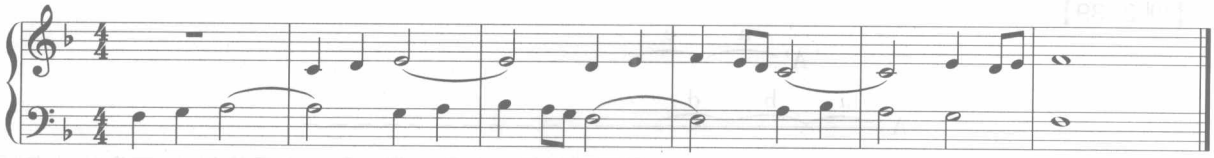
【例 2-42】

相同起句的严格模仿写作练习：

下八度局部模仿



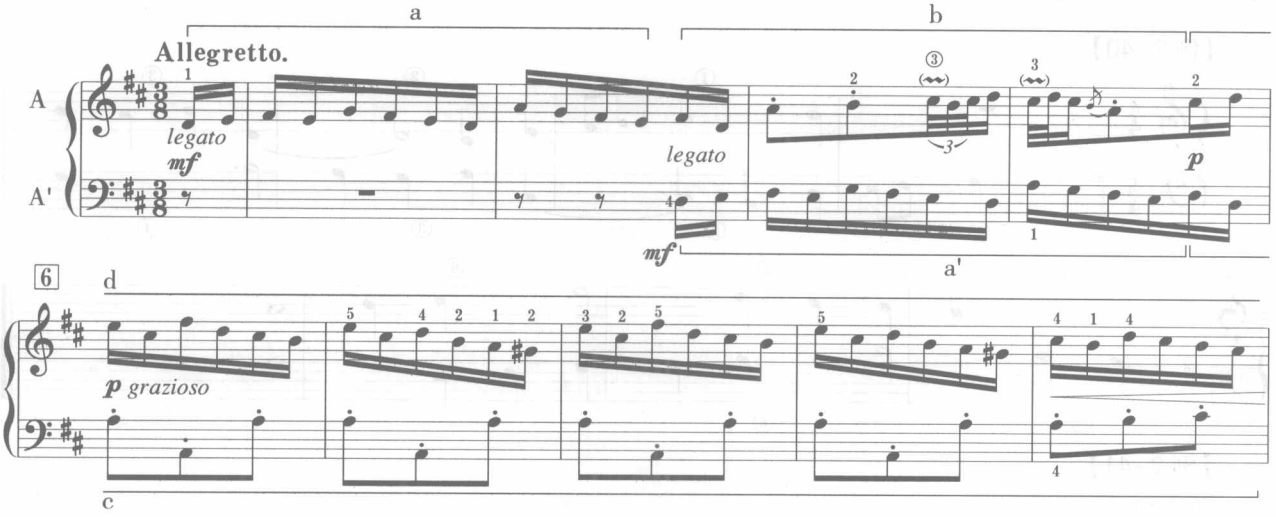
上五度卡农



可见，模仿复调的写作是以对比复调为基础的，在写作上与对比复调相比几乎没有什么新的困难，只是在写对句时应注意它与起句在横向上的连贯。见下例下八度局部模仿：

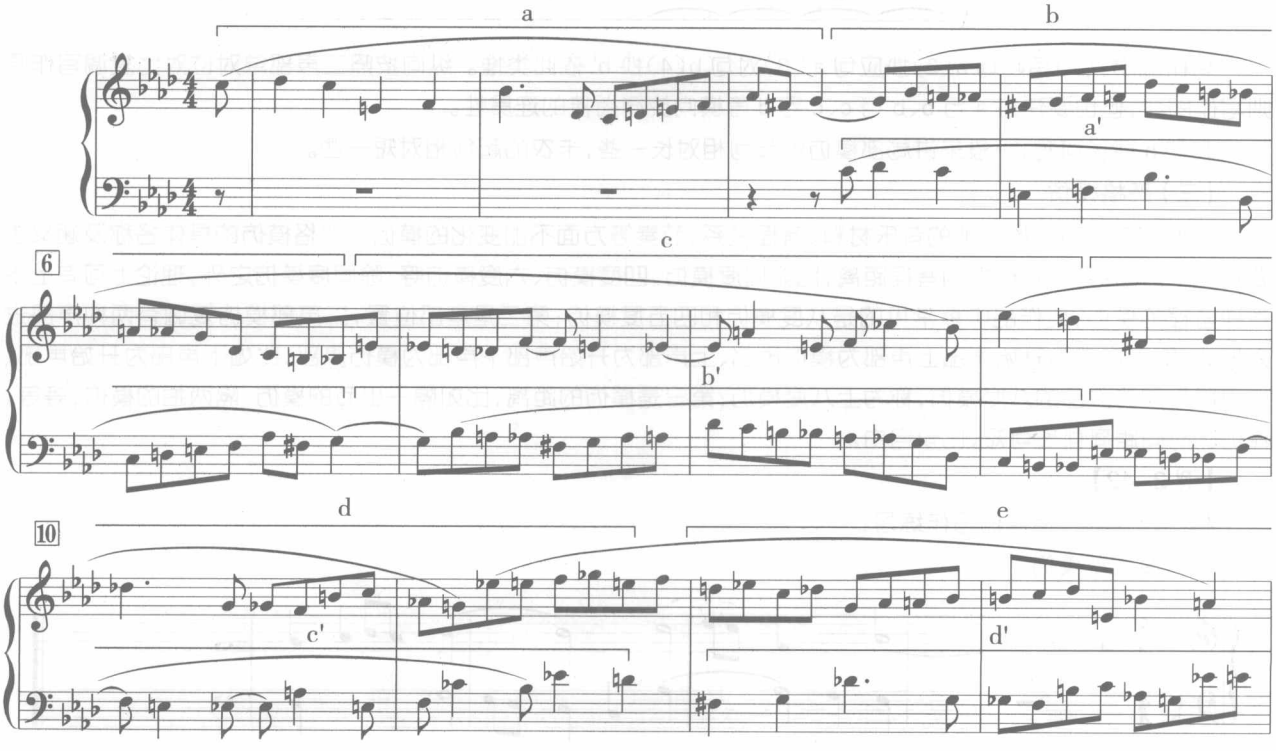
【例 2-43】

巴赫 《二部创意曲》 第三首



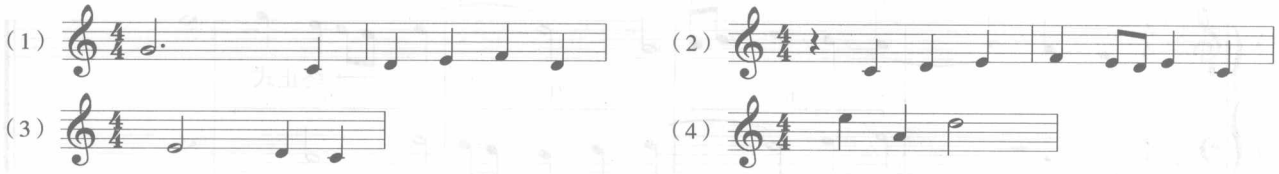
下八度卡农

戈登维捷尔 《对位练习》 第十二首卡农



作业 5

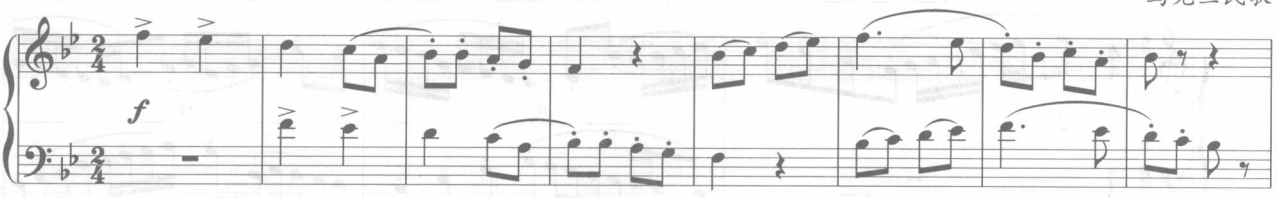
作业 2-9　根据起句写作二声部卡农(可将起句做八度移动或移调,做上下各种音程的模仿写作)。



作业 2-10　分析下例片断的模仿技术,指出谱例中所出现的复调技法特点。

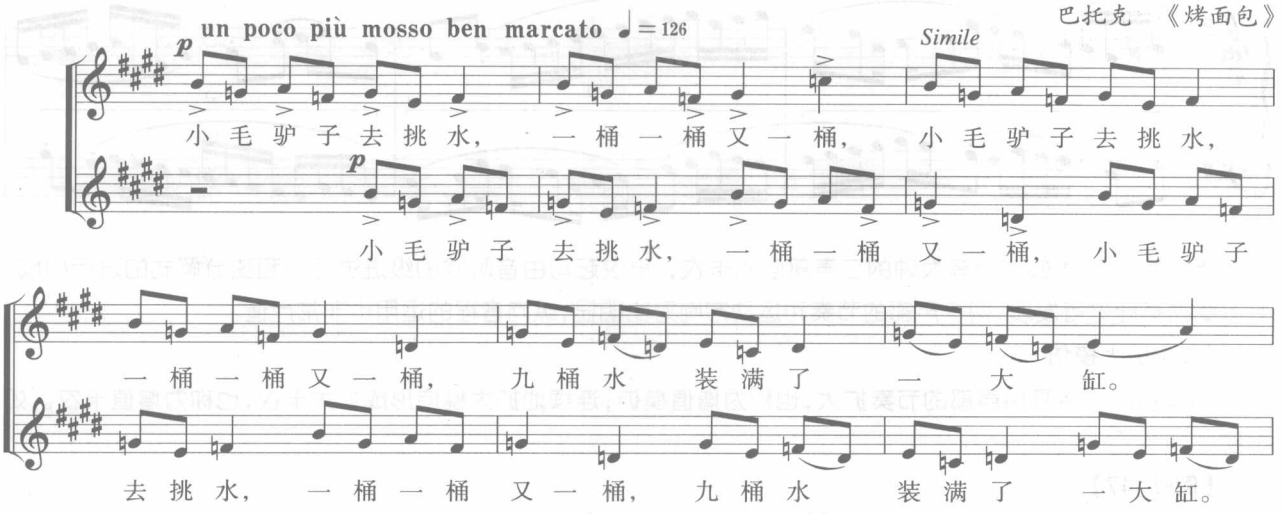
(1)

乌克兰民歌



(2)

巴托克　《烤面包》



二、变化模仿

将开始声部旋律做某种逻辑性的变形构成的模仿称为变化模仿。根据不同的逻辑变形,常见的变化模仿包括倒影模仿、扩大模仿、紧缩模仿、扩大倒影模仿、紧缩倒影模仿、自由模仿、节奏模仿、逆行卡农、逆行倒影卡农、同步倒影卡农等几种形式。

(一)倒影模仿

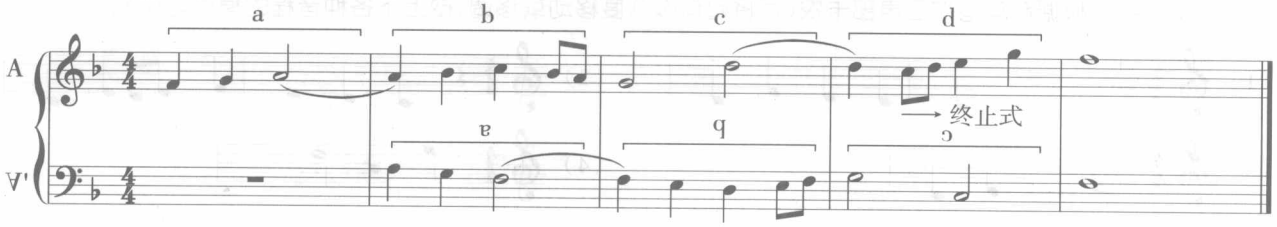
指模仿声部为开始声部的倒影变形,连续的倒影模仿形成倒影卡农。如下例:

【例 2-44】

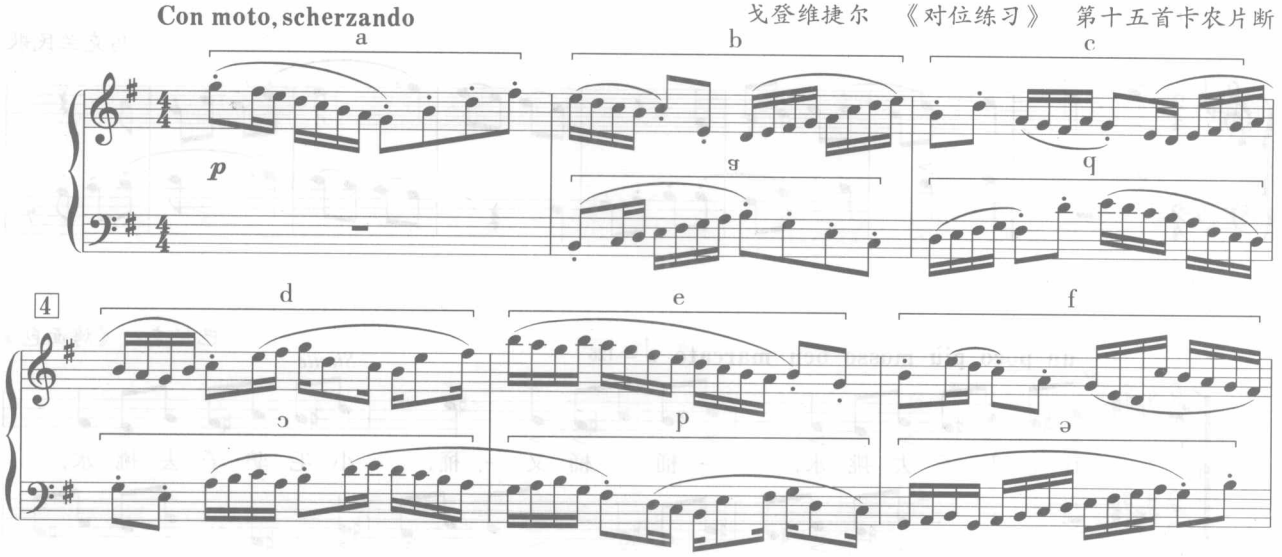
倒影模仿写作练习:

【例 2–45】

倒影卡农(F 大调二级轴)



【例 2–46】



上例是以 G 大调二级音为轴的二声部倒影卡农，卡农起句由音阶式的级进进行与和弦分解式的进行构成，并以此为基础进行发展，两个声部的节奏和运动方向对比明显，纵向音程的运用也非常严谨。

(二)扩大模仿

指模仿声部将开始声部的节奏扩大，也称为增值模仿；连续地扩大模仿形成扩大卡农，也称为增值卡农。如下例：

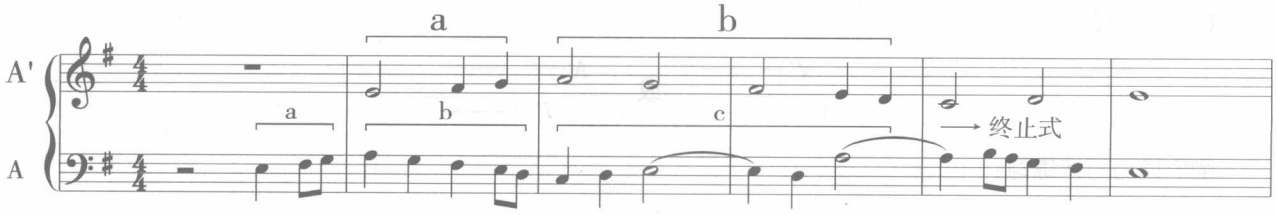
【例 2–47】

A'——　　A——
或
A——　　A'——

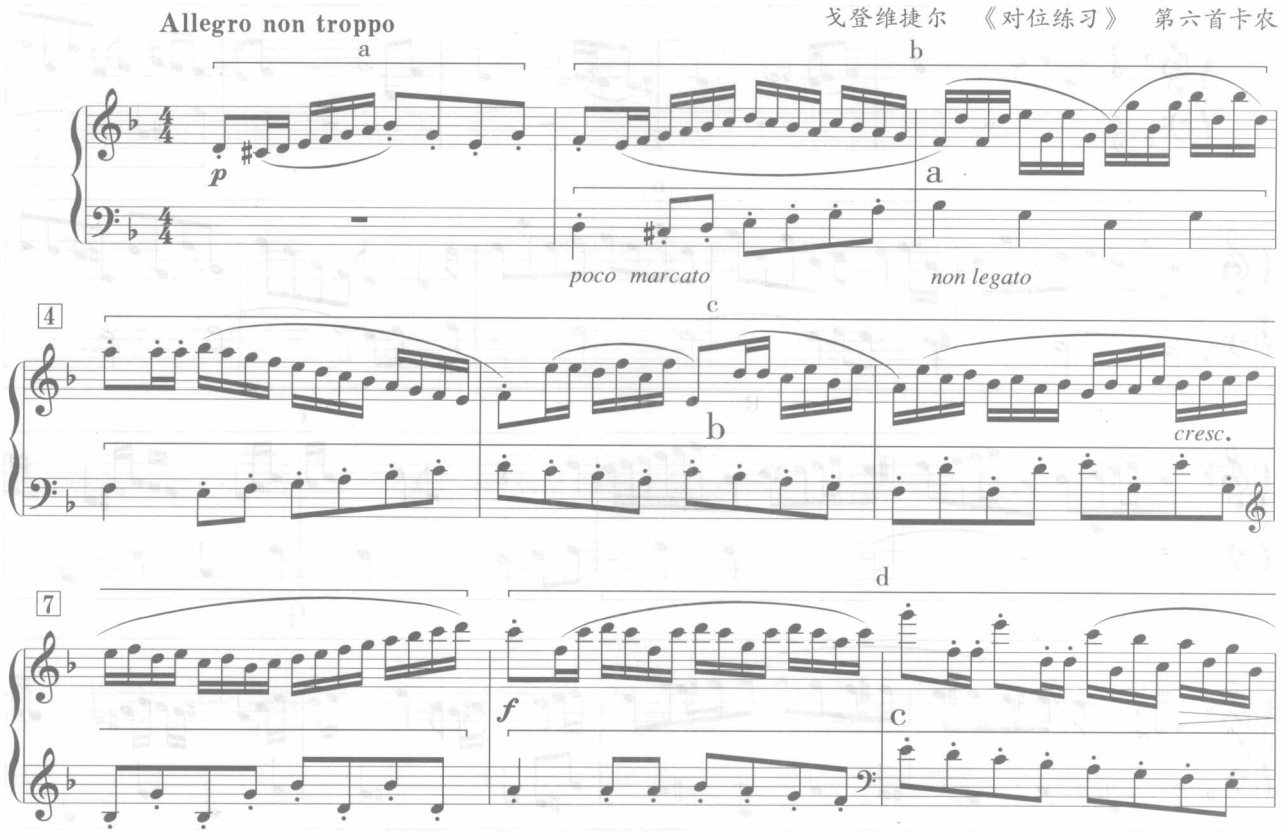
扩大模仿可以在上下各种音程上构成，但以八度扩大模仿最为常见，扩大模仿的模仿声部从理论上讲可将开始声部的节奏扩大各种倍数，但以扩大一倍最为普遍。一般来讲，扩大模仿尤其是扩大卡农的起句结构一般不要太长，以免由于模仿声部的节奏越来越大而在听觉等方面失去模仿效果。

【例 2–48】

扩大模仿写作练习：上八度扩大卡农(扩大一倍时值)。



【例 2-49】



上例为下八度扩大卡农，模仿声部将开始声部的节奏扩大了一倍。此外，起始声部的连奏在扩大模仿声部改为跳音演奏等，将两个声部的演奏法及情绪等方面进行了不同的处理，使得材料相同的两个声部都能够明显清晰，增强了两个声部纵向的对比性。

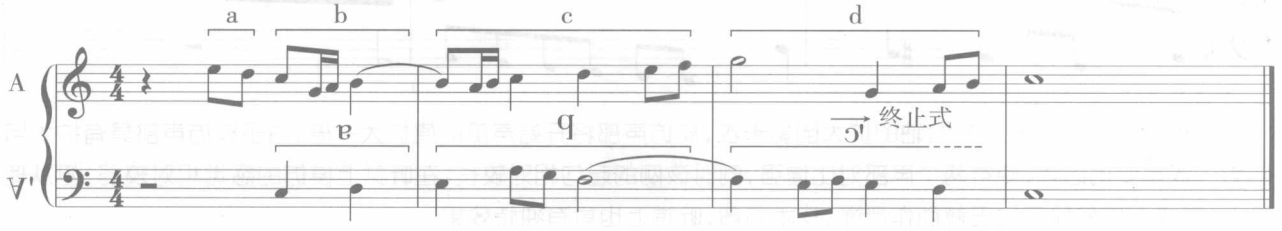
（三）扩大倒影模仿

指模仿声部不但将开始声部的节奏扩大，而且将开始声部旋律进行倒影变形，是扩大模仿与倒影模仿的综合。连续扩大倒影模仿形成扩大倒影卡农。如下例：

【例 2-50】

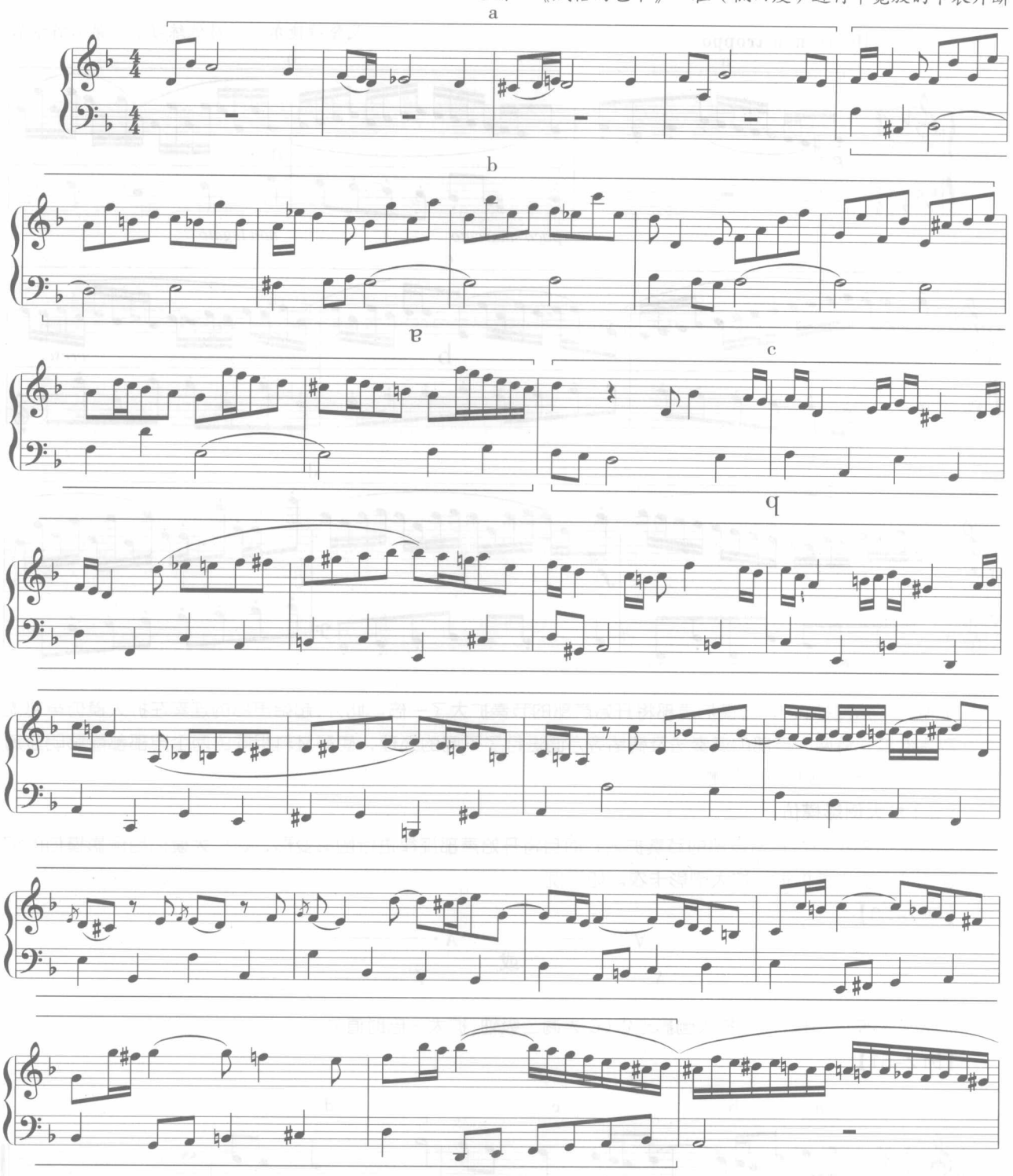
扩大倒影模仿写作练习：扩大倒影卡农（C 大调二级轴，扩大一倍时值）。

【例 2-51】



【例 2–52】

巴赫 《赋格的艺术》 在（低四度）进行中宽放的卡农片断



上例是以 d 小调三级音为轴的扩大倒影卡农，模仿声部将开始声部时值扩大一倍，由于模仿声部具有扩大与倒影的双重变化因素，使得两个声部对比增强，同时该例的起句相对较长，在听觉上模仿的感觉相对较弱，但从理论上、形式上依然显示出巴赫创作严谨、技术高超，听觉上也具有独特效果。

（四）紧缩模仿

与扩大模仿相对应，指模仿声部将开始声部的节奏缩小，又称为减值模仿。连续地紧缩模仿形成紧缩卡农，

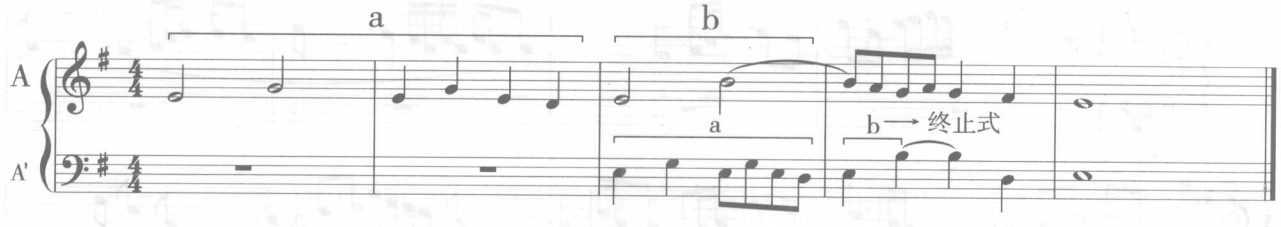
也称为减值卡农。如下例：

【例 2-53】

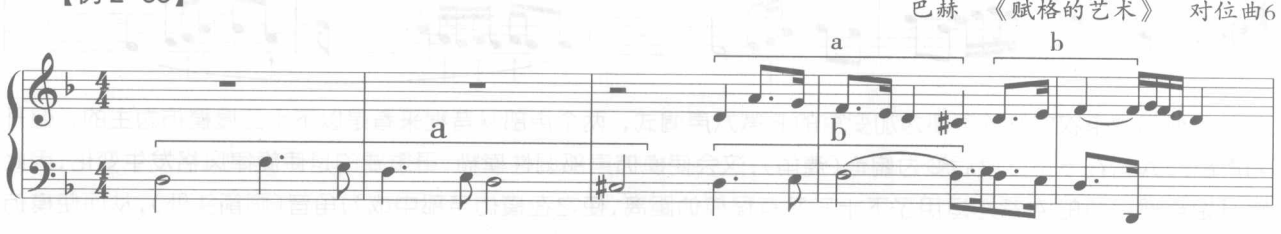
紧缩模仿也可在上下各种音程上构成，但以八度紧缩模仿最为常见；紧缩模仿可将开始声部的节奏缩小各种倍数，但以缩小一倍最为普遍。一般来讲，紧缩模仿尤其是紧缩卡农的起句一般结构稍长，以免由于模仿声部的节奏越来越缩小很快被开始声部所“追上”。

【例 2-54】

紧缩模仿写作练习：下八度紧缩卡农（缩小一倍时值）。



【例 2-55】



上例为上八度紧缩卡农，模仿声部将开始声部时值缩小一倍。

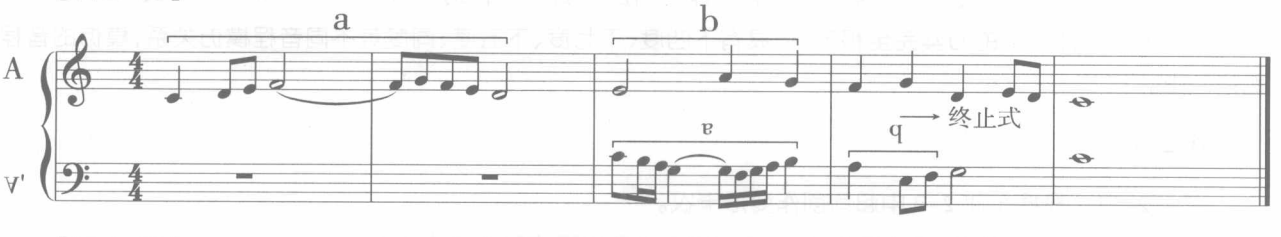
（五）紧缩倒影模仿

指模仿声部不但将开始声部的节奏减缩，而且将开始声部旋律进行倒影变形。它是紧缩模仿与倒影模仿的综合。连续的紧缩倒影模仿形成紧缩倒影卡农。如下例所示：

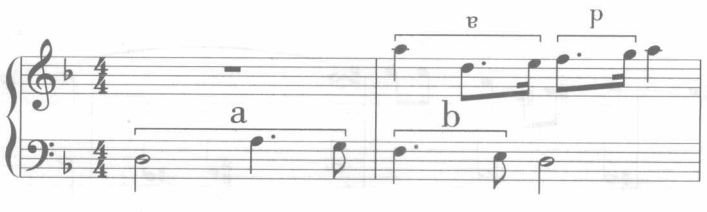
【例 2-56】

紧缩倒影模仿写作练习：

【例 2-57】



【例 2-58】



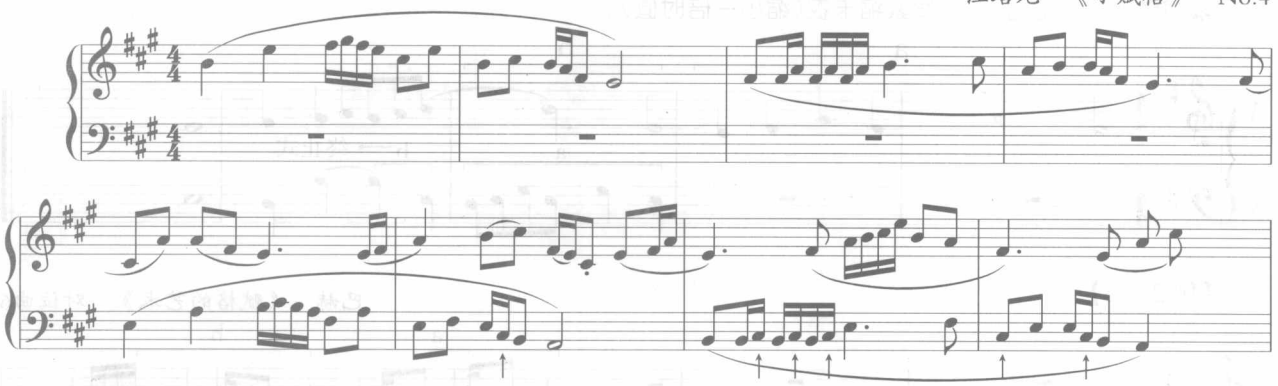
上例是以 d 小调三级音为轴的紧缩倒影卡农，模仿声部时值缩小一倍。由于起句相对短小，因此卡农起句与应句不可能转移次数太多。

（六）自由模仿（自由卡农）

指模仿声部以某种严格模仿或变形模仿为基础，但不是严格地按某种音程或某一种逻辑变形进行模仿，而是将某些因素自由地进行一些变化，比如在某一音程模仿中有其他音程变化或个别节奏的变化等。自由模仿在民族五声性调式的模仿写作时常用，尤其是模仿声部转为同宫系统调式的时候，为了避免偏音的出现从而保持风格一致，使得整个模仿并不按照一种音程来进行。

【例 2-59】

汪培元 《小赋格》 No.4



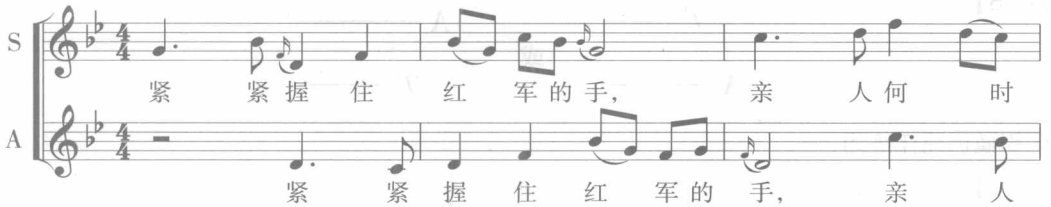
上例自由卡农的开始声部为加变宫的 E 徵六声调式，两个声部从音程来看是以下十二度模仿为主的，但开始声部的 A 音在下十二度后变为偏音（清角），这会使模仿声部调性模糊，更重要的是使旋律风格发生变化，因此将开始声部所有的 A 音均运用了下十三度音程模仿距离，使之在模仿声部中成为角音（画箭头处），从而使模仿声部转换为 A 宫五声调式，保持了旋律的民族风格特点。

（七）节奏模仿（节奏卡农）

模仿声部只模仿开始声部的节奏型，而对开始声部的音高模仿是自由的、没规律的。

【例 2-60】

肖华词 晨耕等曲 《长征组歌》之一《告别》



上例两个声部旋律的节奏完全相同，但具有下四度、下七度、下五度、同度等不同音程模仿关系，模仿的音程距离自由。

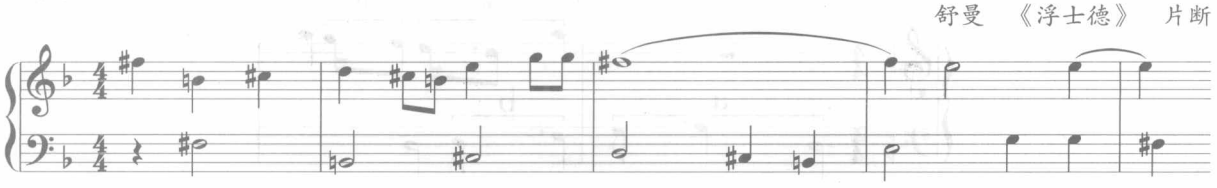
作业 6

作业 2-11 根据作业 2-9 中起句创作变形卡农。

作业 2-12 分析下例片段的模仿技术，指出谱例中所出现的复调技法特点。

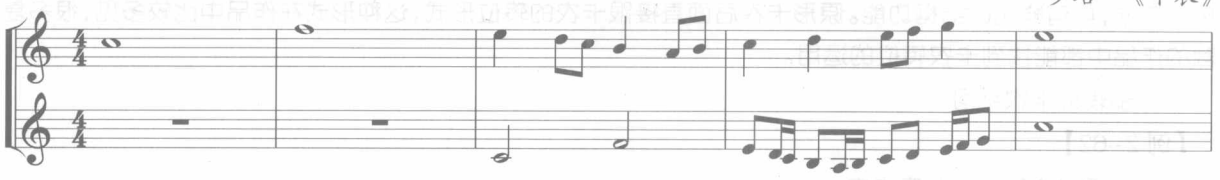
（1）

舒曼 《浮士德》 片断



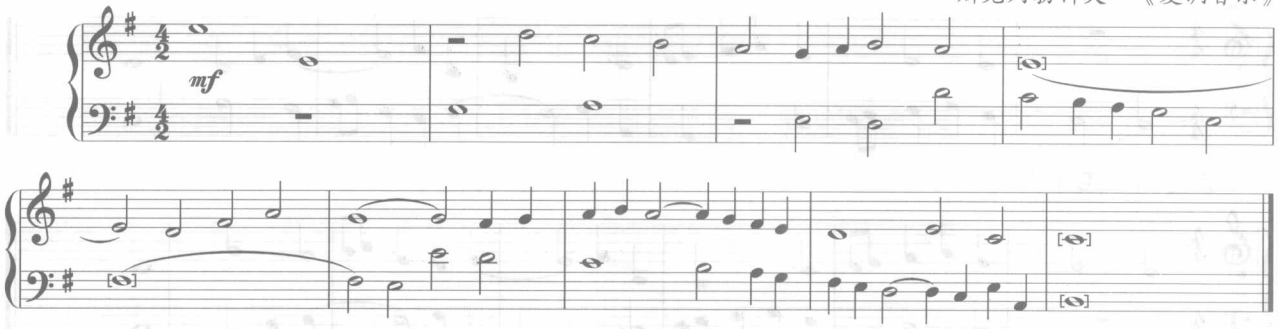
（2）

罗培 《卡农》



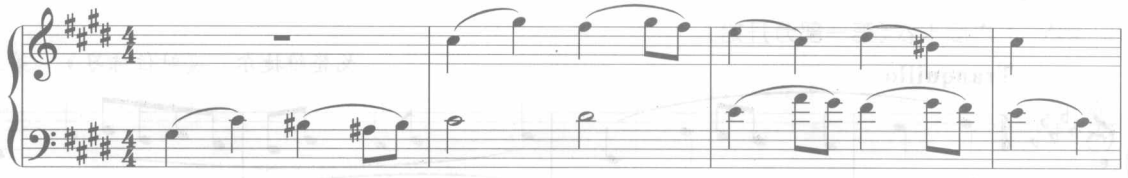
（3）

斯克列勃科夫 《复调音乐》



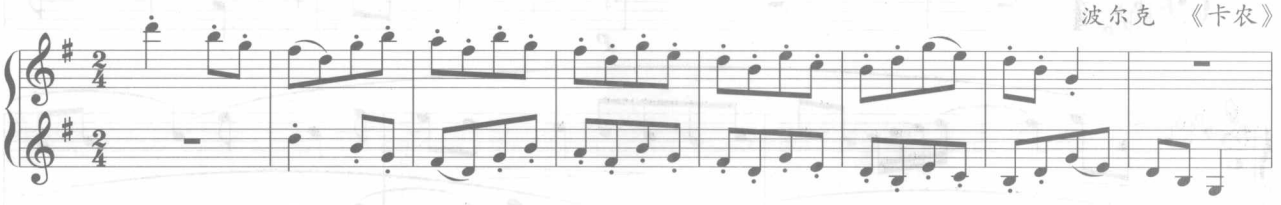
（4）

柴科夫斯基 《三重奏》 第二乐章片断



（5）

波尔克 《卡农》



三、二声部复对位模仿复调形式

前面所讲的二声部模仿复调写作是以二声部单对位对比复调技术为基础的，属于二声部单对位模仿复调，二声部模仿复调也可与复对位结合，而且具有广泛的使用价值。二声部复对位模仿复调常见有以下几种形式：

（一）转位卡农

二声部卡农除了一种基本的结合形式以外，将两个声部转位也可形成的合理的二声部卡农结构，称为转位卡农。转位卡农的原形可以是严格卡农，也可以是倒影卡农、扩大卡农、紧缩卡农、扩大倒影卡农、紧缩倒影卡农、自由卡农、节奏卡农等变形卡农。运用二重对位技巧写作转位卡农的原形，其原则与相应的二声部复对位对比复调原则相同，在技术上不会产生新的困难。

【例 2-61】

原位结合

A ——————

A′ ——————

转位结合

A′ ——————

A ——————

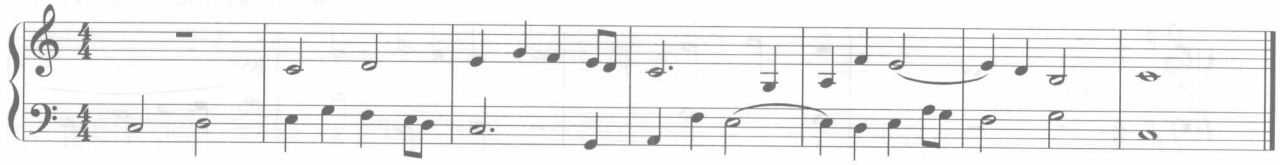
将卡农进行转位变化是音乐发展的重要手法，放在作品不同的结构部位，具有发展音乐的功能，是划分作品结构的依据，具有鲜明的结构功能。原形卡农后面直接跟卡农的转位形式，这种形式在作品中比较多见，很多复调体裁的作品中都能找到卡农转位的运用。

二声部转位卡农练习

【例 2-62】

八度二重对位转位的八度卡农。

原位：上八度卡农

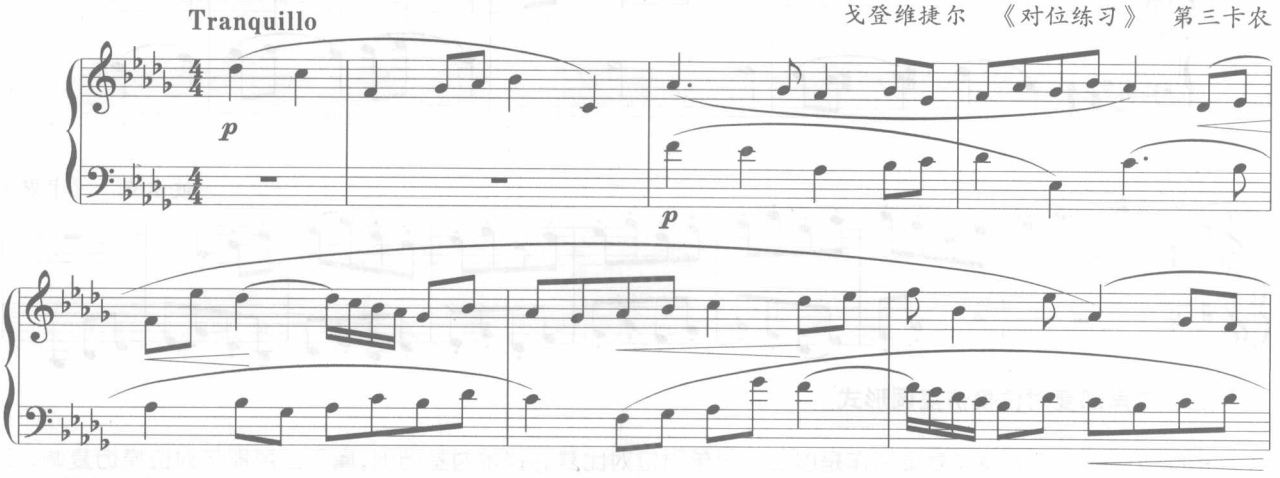


转位：下八度卡农

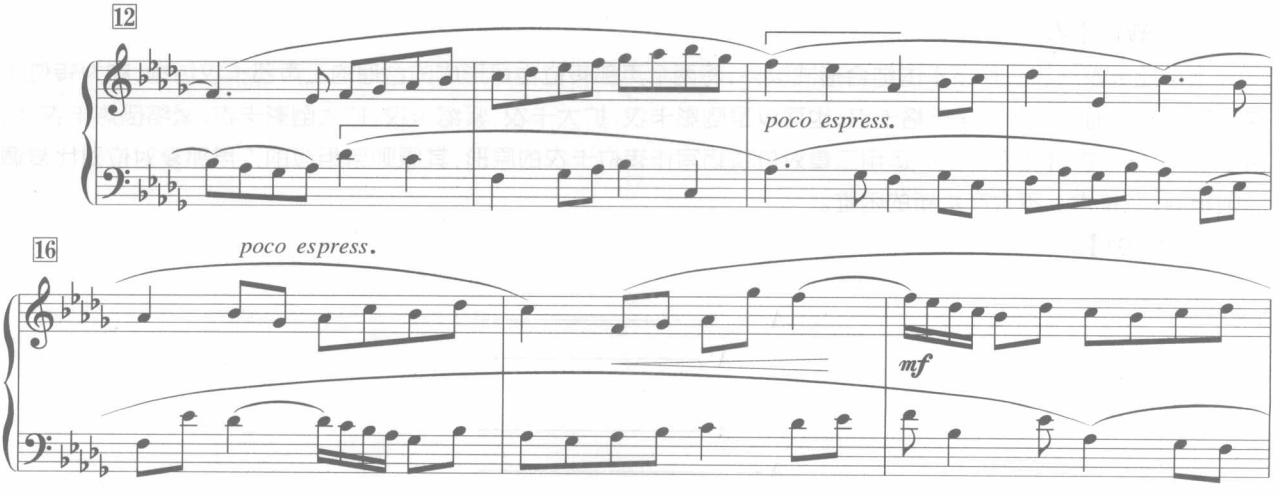
【例 2-63】

原位卡农：下六度卡农（第一部分开始）

戈登维捷尔 《对位练习》 第三卡农



转位卡农：上十度卡农（中部开头）运用了八度二重对位原则进行了转位



（二）无终卡农

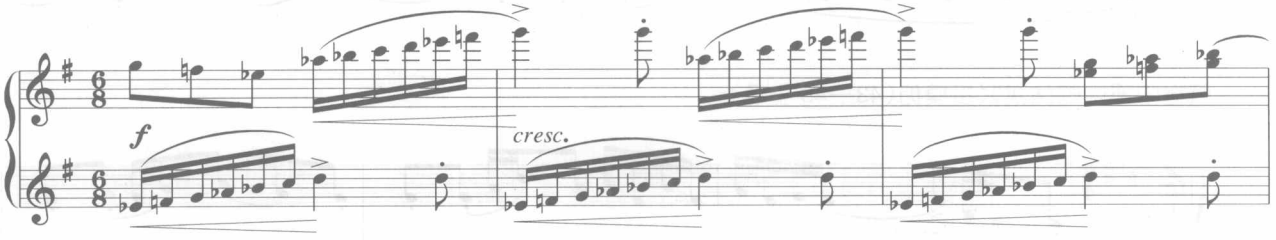
模仿声部的最后部分与开始声部的最初部分按模仿关系衔接起来加以反复的卡农称为无终卡农。

【例 2-64】

所谓的无终卡农只是具有无终的可能，具有无限反复的可能，但在音乐创作中运用的无终卡农总会在反复后（一般反复一次）再进入其他部分或用一个终止来结束。无终卡农可有较大规模甚至可以形成独立卡农乐曲，但音乐创作中，片断式、动机式的无终卡农甚为常用，它常用在作品的连接部分或展开部分。

【例 2-65】

肖斯塔科维奇 《24首前奏曲与赋格》 第三赋格片断



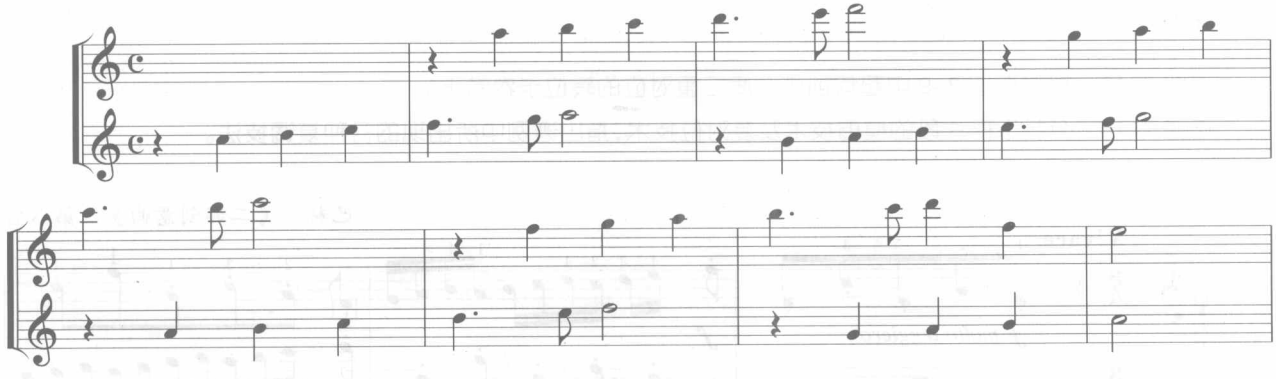
（三）卡农模进

卡农模进是卡农与模进相结合的复调写作技术，指二声部的复调结构纵向上是卡农模仿关系，横向上是以一定长度旋律材料（模进音组）的模进进行。

卡农模进包含以下几个因素：模仿距离、模进距离（或模进步伐）、模进音组。卡农模进具有典型的对比统一因素，并具有较强的动力性，是音乐发展的很重要的技术手段，常常在作品的连接部分、展开部分运用。

【例 2-66】

莫扎特 《C大调第41交响曲》 第四乐章片断



上例为上六度卡农：一小节的模仿距离，下二度的模进步伐，两个小节的模进音组，每个声部出现三次。

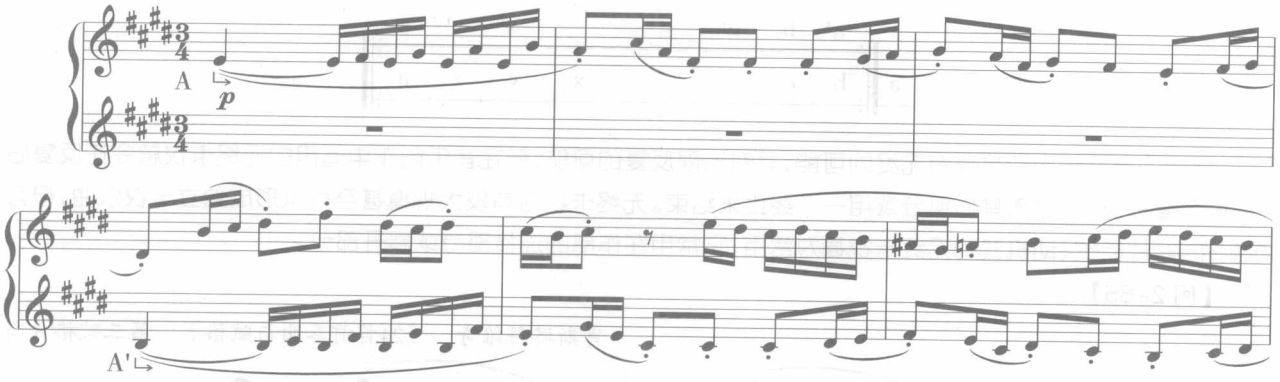
（四）紧接模仿

二声部模仿复调与横向可动对位技术的结合是紧接模仿最基本的特征，因其基本变化形式是将模仿的时间距离靠近而被称为紧接模仿，它还可以结合纵向可动对位技术，也可结合变化模仿形式进行紧接模仿，紧接模仿也是音乐发展的重要技术，常用在作品的展开部、再现部或结尾处，是促进音乐展开或形成高潮的重要技术手法之一。

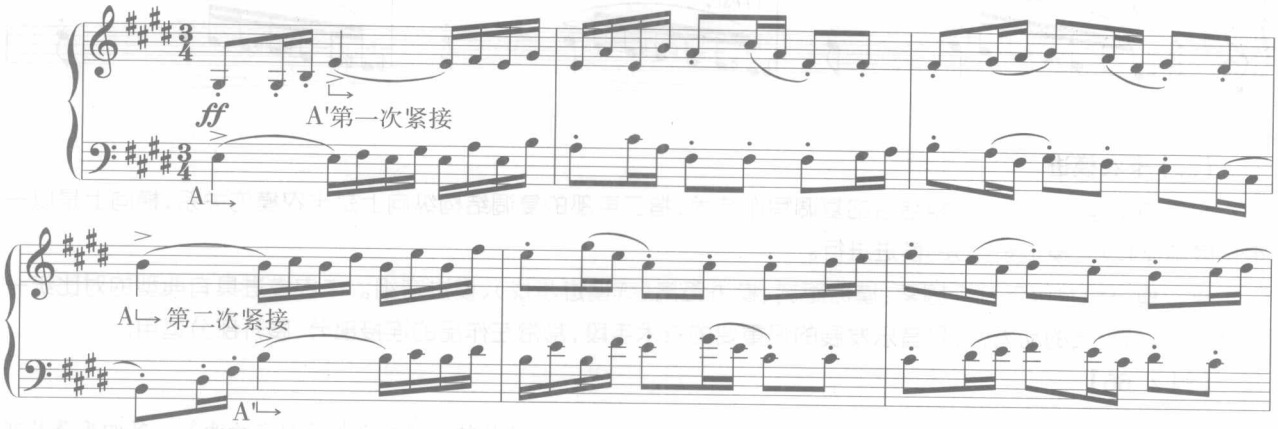
【例 2-67】

肖斯塔科维奇 《24 首前奏曲与赋格》 第九赋格

赋格开始时的基本模仿结构(1—6 小节)。



赋格中部中的两次紧接模仿(43—48 小节)



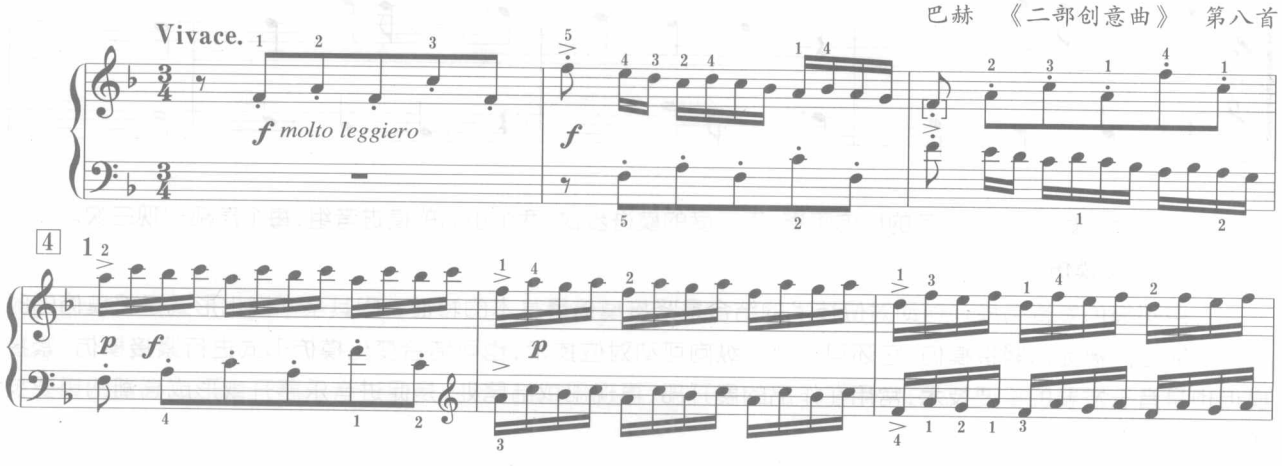
作业 7

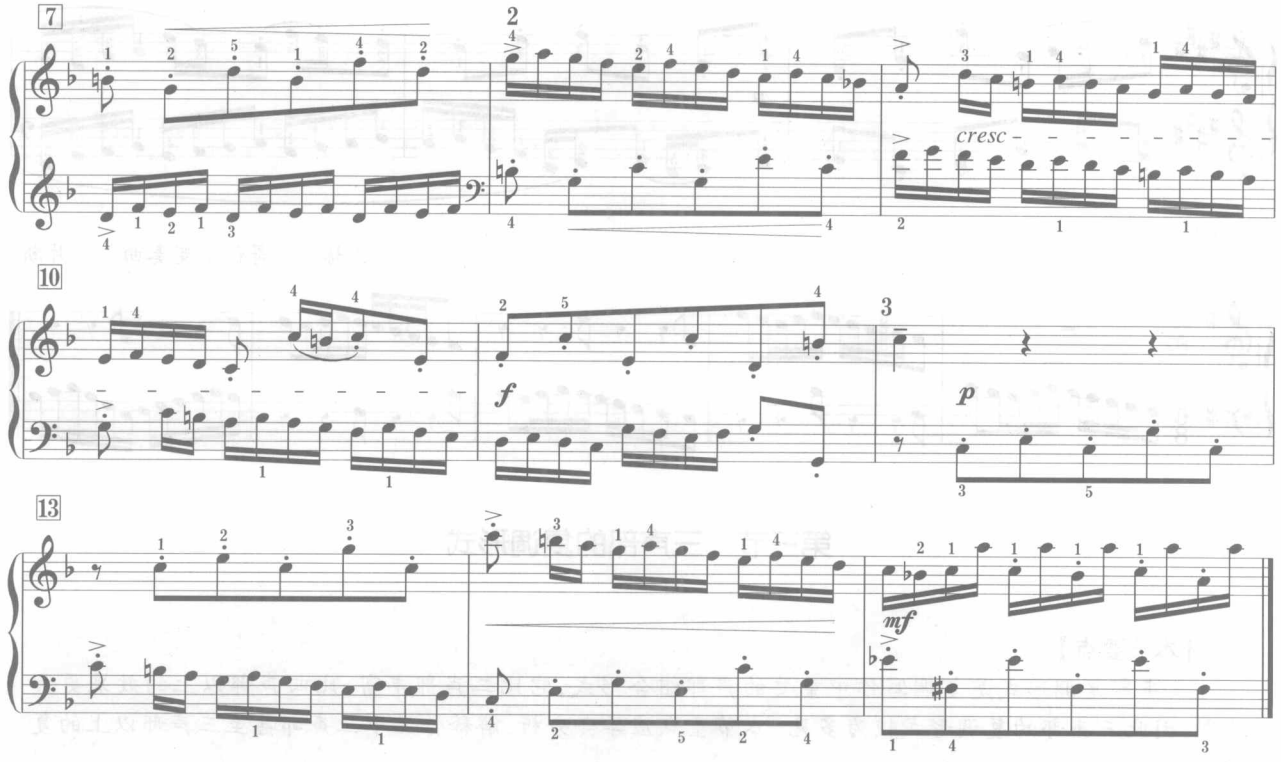
作业 2-13　根据作业 2-9 中起句创作八度二重对位的转位卡农若干。

作业 2-14　分析下例片段的模仿技术及复对位技术,指出谱例中所出现的各种复调技法。

(1)

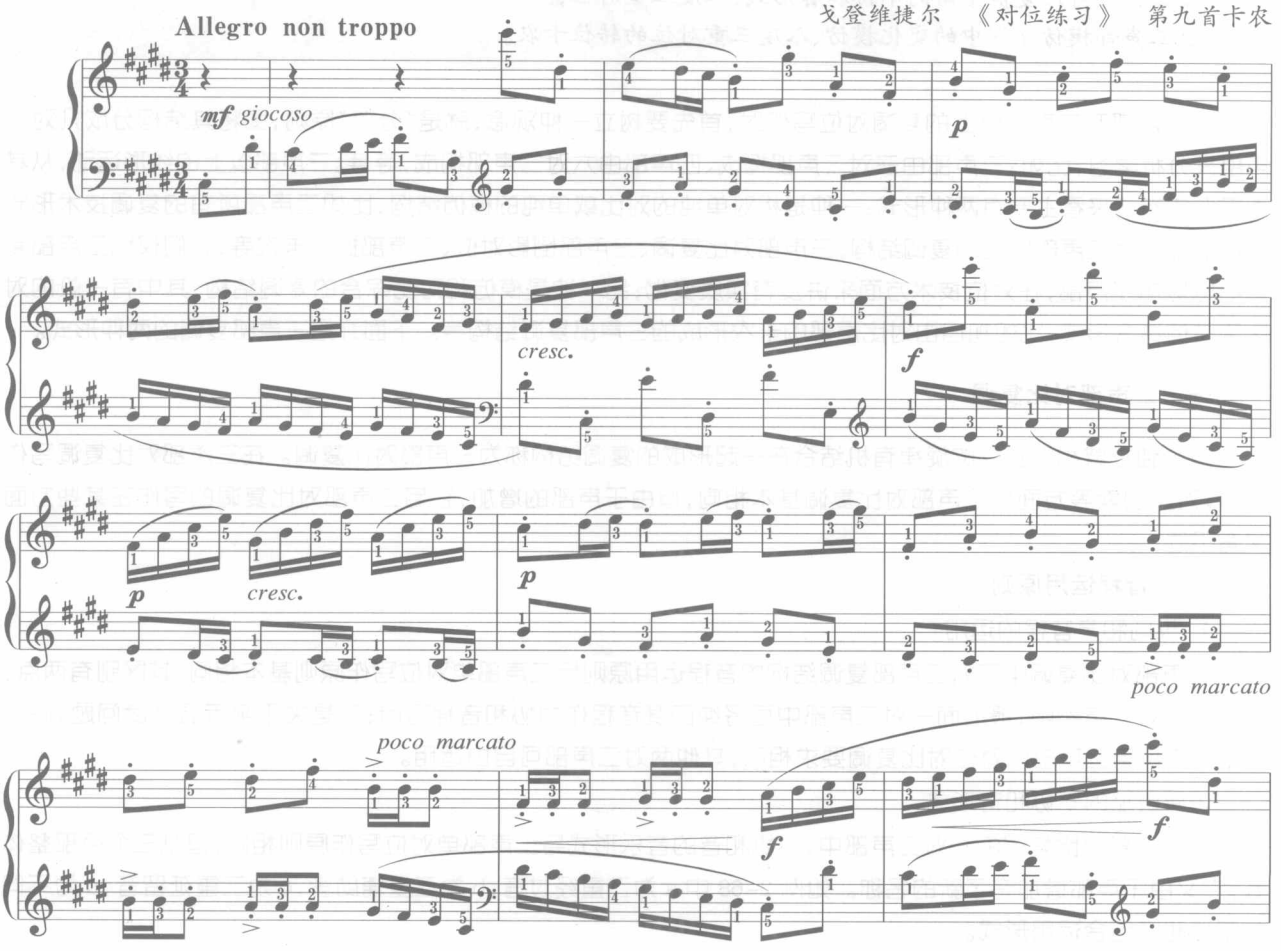
巴赫 《二部创意曲》 第八首

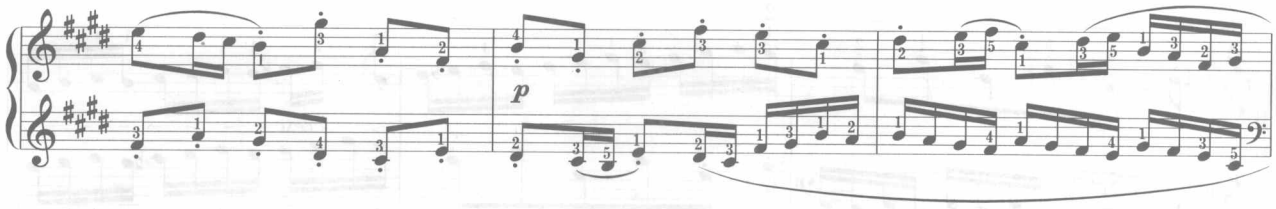




（2）

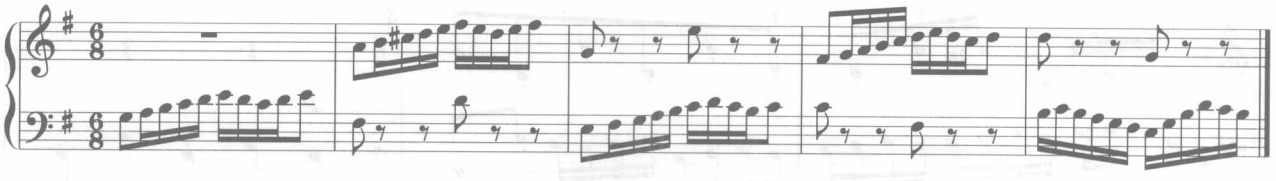
戈登维捷尔 《对位练习》 第九首卡农





（3）

巴赫 《哥德堡变奏曲》 片断



第三节 三声部的复调形式

【本节要点】

三声部复调形式是复调写作中重要的声部组合形式，它比二声部丰富，比四声部以上的效果更加清晰，因此三声部的复调形式较为多见。本节重点应学会分析、解释作品中三声部甚至三声部以上的复调现象。

1.三声部对比复调中新的不协和音形式，八度三重对位；

2.三声部模仿复调中的变化模仿、八度三重对位的转位卡农。

在三声部及三声部以上的复调对位写作时，首先要树立一种观念，就是“分对”原则，即将其结构分成几对二声部来分析学习，比如：三声部由三对二声部构成、四声部由六对二声部构成，等等。三声部以上的线形运动，从其声部构成方式来看主要有两种形式：一种是相对单纯的对比或单纯的模仿结构，比如二声部所有的复调技术形式理论上都适合三声部以上的复调结构，三声部对比复调、三声部倒影对位、四声部扩大卡农等，它们仅比二声部复调结构增加了声部，在对位技术方面来讲没有实质变化；另一种是模仿和对比综合的复调结构，其中有一般的对比与模仿结合形式，比如加自由对比声部的卡农形成的三声部复调结构等。下面介绍三声部复调的两种形式。

一、三声部对比复调

三个独立或相对独立的旋律有机结合在一起形成的复调结构称为三声部对比复调。在三声部对比复调写作中，其对比因素等方面与二声部对比复调基本相同，但由于声部的增加，它与二声部对比复调的写作在某些方面又有不同：

（一）音程运用原则

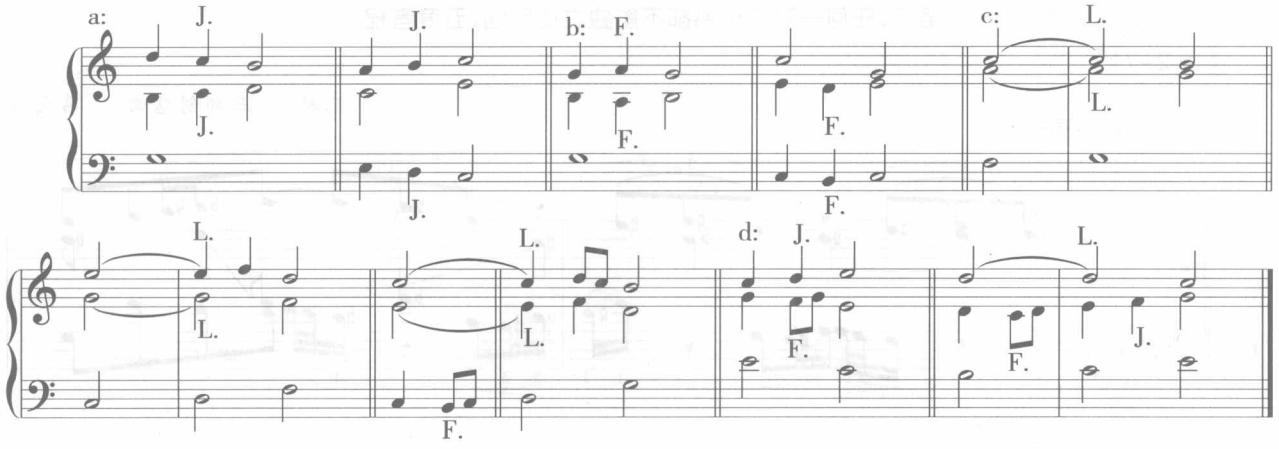
1. 纵向和声音程的运用

三声部对比复调中三对二声部复调结构的音程运用原则与二声部单对位写作原则基本相同，其区别有两点：一是在三对二声部中，最上面一对二声部中可将纯四度音程作为协和音程运用；二是关于平行五八度问题，除了两个外声部与二声部单对位对比复调要求相同，其他两对二声部可自由运用。

2.新增加的不协和音形式

在三声部对比复调的三对二声部中，不协和音的音乐形式与二声部单对位写作原则相同，但从三个声部整体看，它又由于声部增加有了新的名称。如例 2-68 中 a 为二重经过音，b 为二重辅助音，c 为二重延留音，d 为不同的不协和音结合运用形式。

【例 2-68】



（二）纵向的和弦形式

三个声部使得三声部对比复调在纵向上能够形成完整三和弦，根据“分对”原则进行写作，相对应的三声部构成的和弦原则如下：

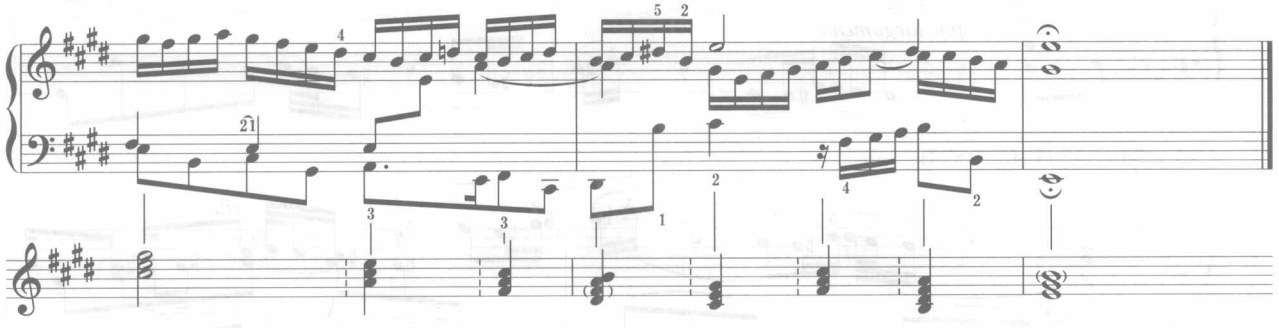
1.可以运用的和弦有大小三和弦、大小六和弦、减六和弦。

2.和弦可用完全形式，也可运用不完全形式。不完全的三和弦一般省略和弦五音，一般重复根音、三音，偶尔也有省略三音重复五音的情况。

3.三声部对比复调的开始与结束一般都用主和弦，且常常用不完整的主和弦，在终止时倒数第二个和弦常用完全的，最后三个声部也可都结束在主音上。

【例 2-69】

巴赫 《平均律钢琴曲集》I 第九首赋格片断



（三）三声部复对位对比复调

二声部复对位对比复调是三声部复对位对比复调的技术基础，三声部复对位对比复调的分析写作时一般也以“分对”原则思维为基础。但由于声部的增加，有些二声部复对位技术不能运用到三声部复对位对比复调中，同时在三声部复对位对比复调中，每对二声部的多层变化也产生了比二声部复对位对比复调更复杂、多样、新颖的形式。常用的三声部复对位对比复调如下：

1.八度三重对位

三声部对比复调中的三个旋律按照八度（两个八度或三个八度）音程关系进行转位，产生了纵向变化的合理的三声部对比复调结构，称之为八度三重对位。

【例 2-70】

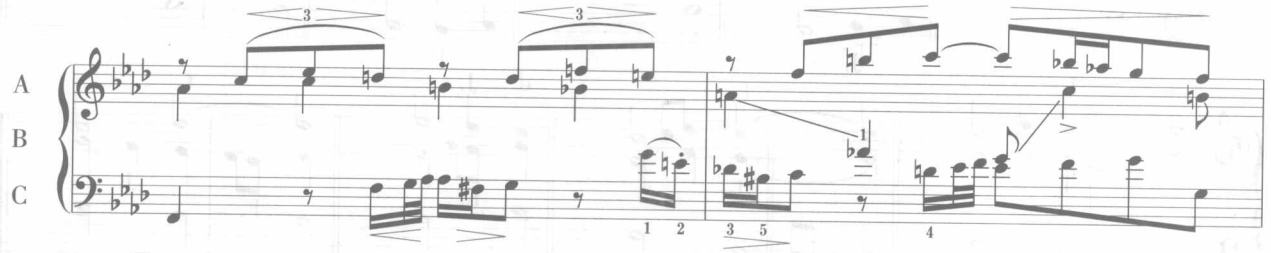
声部	原位结合	转位结合				
Ⅰ	A	A	B	B	C	C
Ⅱ	B	C	A	C	A	B
Ⅲ	C	B	C	A	B	A

若想使各种转位形式都合理，其写作原则相对三声部单对位对比复调有以下几个变化：第一，任何一对二声部都不能出现平行五、八度。第二，任何一对二声部都不能独立使用四、五度音程。

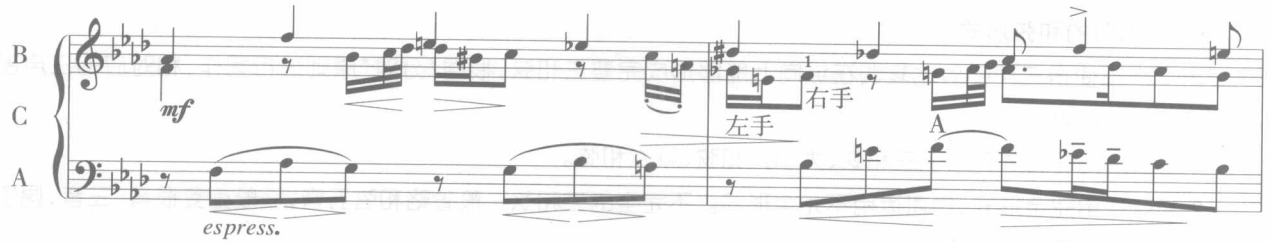
【例 2-71】

巴赫 《三部创意曲》 第九首

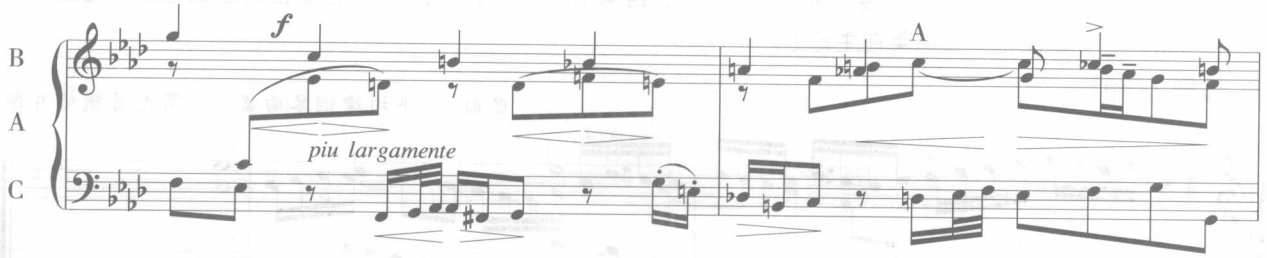
（3—4 小节）原形



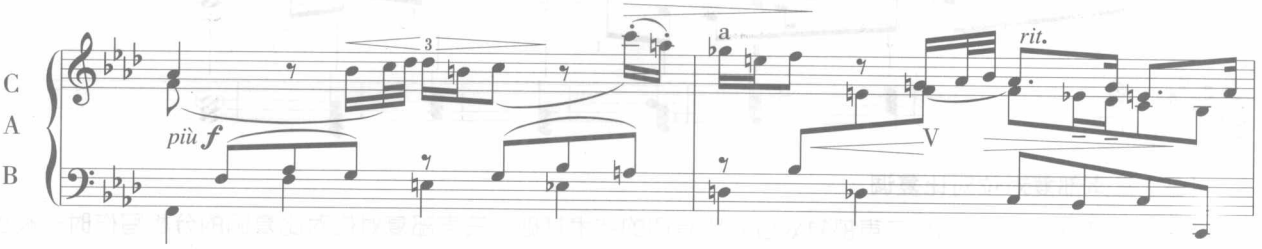
（7—8 小节）转位形式 1



（18—19 小节）转位形式 2



（33—34 小节）转位形式 3



2.三声部倒影对位

将对比复调中的三个声部进行倒影变形后形成的新的合理的三声部对比复调结构形式，称为三声部倒影对位。其典型的图示如下：

【例 2-72】

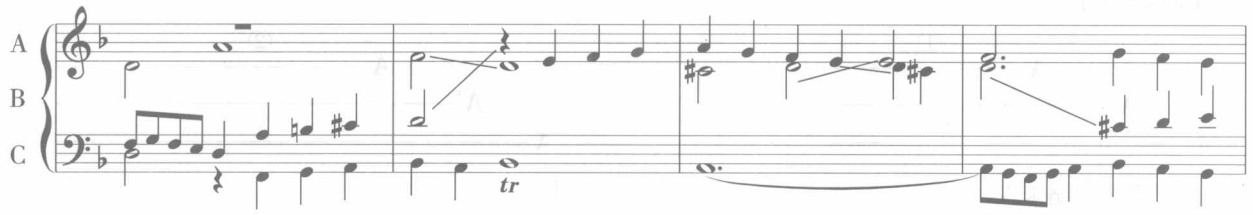
声部	原形结合	变形结合	
Ⅰ	A	Ↄ	Ƀ
Ⅱ	B	Ƀ	Ↄ
Ⅲ	C	∀	∀

其写作原则与二声部倒影对位基本一致，就是在原形写作时，每对二声部中的延留音需向上装饰解决，或者将延留音紧接在弱拍级进解决后在次强位置向上三度进行，其他按照三声部单对位写作原则即可。

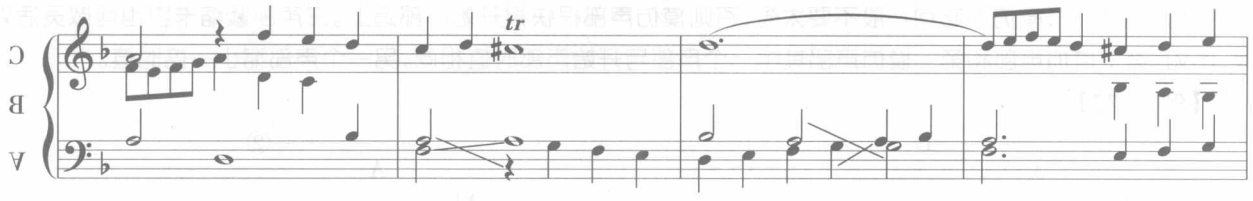
【例 2-73】

原形结合

巴赫 《赋格的艺术》 对位曲12



倒影变形结合（d小调三级轴）



二、三声部模仿复调

将同一个旋律或具有某种逻辑关系的旋律在三个声部中先后呈现结合，称为三声部模仿复调。横向看为同一音乐材料，同一时间内纵向上又形成对比关系。首先呈现的声部为开始声部、旋律材料称为起句，之后呈现的声部为第一模仿声部、旋律材料称为第一应句，最后呈现的声部是第二模仿声部、旋律材料称为第二应句，对句的结构成分与二声部模仿复调中相同，不再赘述。

（一）严格模仿

和二声部模仿复调一样，它也可分为局部模仿和卡农。无论三声部的局部模仿还是三声部卡农，按照分对原则来看，其模仿的音程距离比二声部模仿复调较复杂；模仿的时间距离也有不同的形式；在三声部卡农中，一般以模仿的音程距离和时间距离等条件相同的较为多见，卡农写作的技术原则并没新的困难。

【例 2-74】

上例是一段上六度的三声部卡农，其中上方两个声部和下方两个声部均为二声部的上六度卡农，均相隔一个小节的距离，同时包含的两个外声部为上十一度模仿，隔两个小节距离。

（二）变化模仿

1.三声部倒影卡农

两个模仿声部是开始声部的倒影变形，或者其中一个模仿声部是开始声部的倒影变形，形成的三声部卡农结构，称之为三声部倒影卡农。

【例 2-75】

2.三声部扩大卡农

两个模仿声部依次将开始声部时值增大形成的三声部卡农称为三声部扩大卡农，最常见的是依次按倍数增大

时值。在创作时，模仿的起句一般不要太长，否则在模仿声部尤其第二模仿声部模仿的效果会减弱。实际创作中，可做灵活处理，比如：第一模仿声部和第二模仿声部其中一个声部与开始声部时值相同，另一个声部扩大一倍时值。

【例 2-76】

3.三声部紧缩卡农

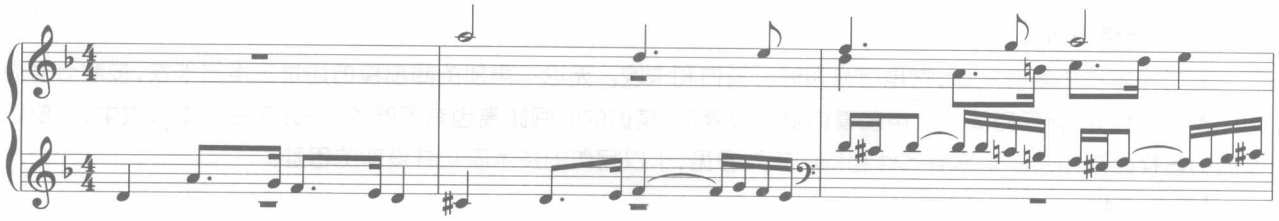
两个模仿声部依次将开始声部时值缩减形成的三声部卡农称为三声部紧缩卡农。最常见的是依次按倍数缩减时值。在创作时，模仿的起句一般不要太短，否则模仿声部很快被开始声部追上。三声部紧缩卡农也可做灵活处理，比如：第一模仿声部和第二模仿声部其中一个声部与开始声部时值相同，另一个声部缩小一倍时值。

【例 2-77】

4.三声部扩大倒影卡农与三声部紧缩倒影卡农

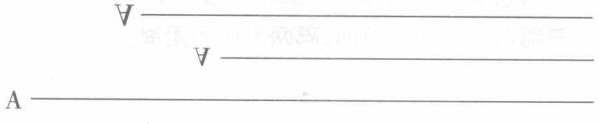
三声部卡农可将时值扩大、时值缩小、倒影等两种或两种以上的变形同时运用，常用的有倒影与扩大变形结合运用、倒影与紧缩变形结合运用，在实际创作中，结合的形式也多种多样。

【例 2-78】



上例中开始声部与倒影模仿声部是二声部扩大倒影卡农（扩大一倍时值、d 小调三级轴，隔一个小节时间距离）；开始声部与第二模仿声部为二声部倒影卡农（d 小调五级轴，隔两个小节时间距离）；第一模仿声部和第二模仿声部为下四度紧缩卡农（缩小一倍时值，一个小节时间距离）。可见其巧妙的结合形式及作曲家高超的对位技术。其图示如下：

【例 2-79】



5.三声部自由卡农

指模仿声部不是按照某种固定的规律对开始声部进行模仿形成的三声部卡农，而是进行一些灵活变化，比如：改变个别旋律音，改变某处节奏或结合某些旋律变形的灵活处理等。当然，在这种“自由”的情况下，其写作也没什么规律可循，但三声部自由卡农的这种“自由”常常是在某种特定的卡农形式为主的情况下的“自由”。

（三）三声部复对位模仿复调

三声部模仿复调结合可动对位技术进行写作构成三声部复对位模仿复调，常见有以下几种形式：

1.八度三重对位转位卡农

将三声部卡农的基本形式按照八度（或其复音程）转位产生新的变化形式，称为八度三重对位转位卡农。由于声部的增加，转位的形式也比较多样，八度三重对位原则转位的卡农，其原位写作时须以同条件直线进入的形

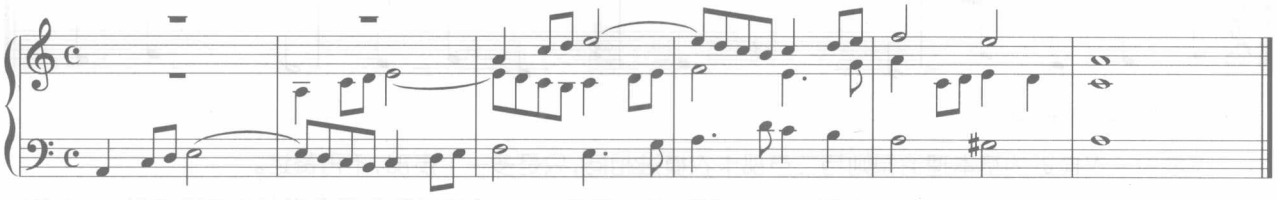
式写作，由于要受八度三重对位规则（即五度作为不协和音程对待）以及卡农结构的写作规则约束，其写作较有难度。如果原位卡农为自下而上的三声部卡农，其原位及转位形式图表如下：

【例 2-80】

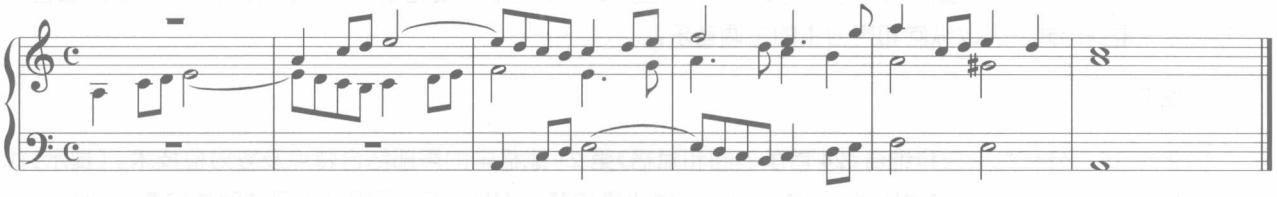
原位卡农	转位形式				
	（1）	（2）	（3）	（4）	（5）
A" ———	A ———	A' ———	A" ———	A' ———	A ———
A' ———	A' ———	A" ———	A ———	A ———	A" ———
A ———	A" ———	A ———	A' ———	A" ———	A' ———

【例 2-81】

原位形式：三声部上八度卡农



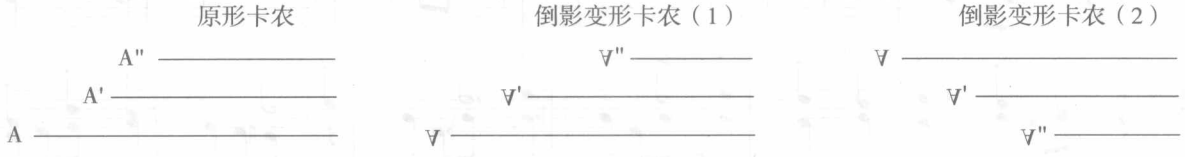
转位形式（上图表 4）



2.倒影对位的三声部卡农

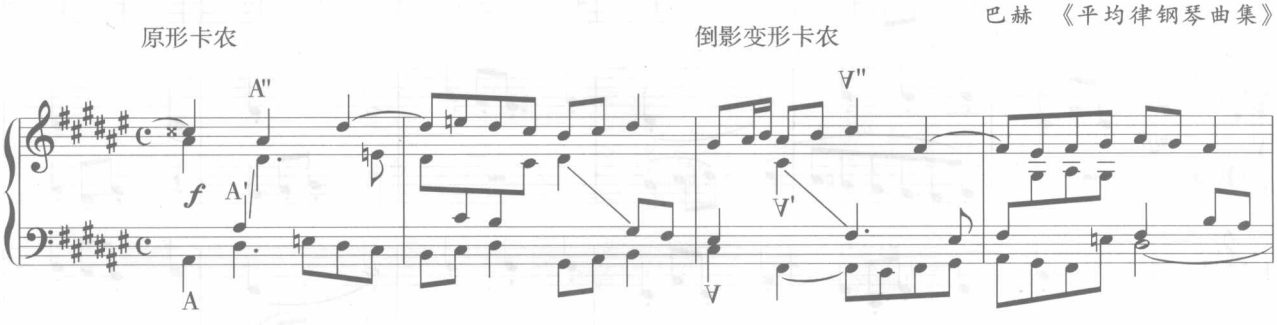
将原形的三声部卡农中三个旋律进行倒影变形、将原形卡农进行变化发展形成的复对位形式称为倒影对位的三声部卡农。

【例 2-82】



【例2-83】

巴赫 《平均律钢琴曲集》

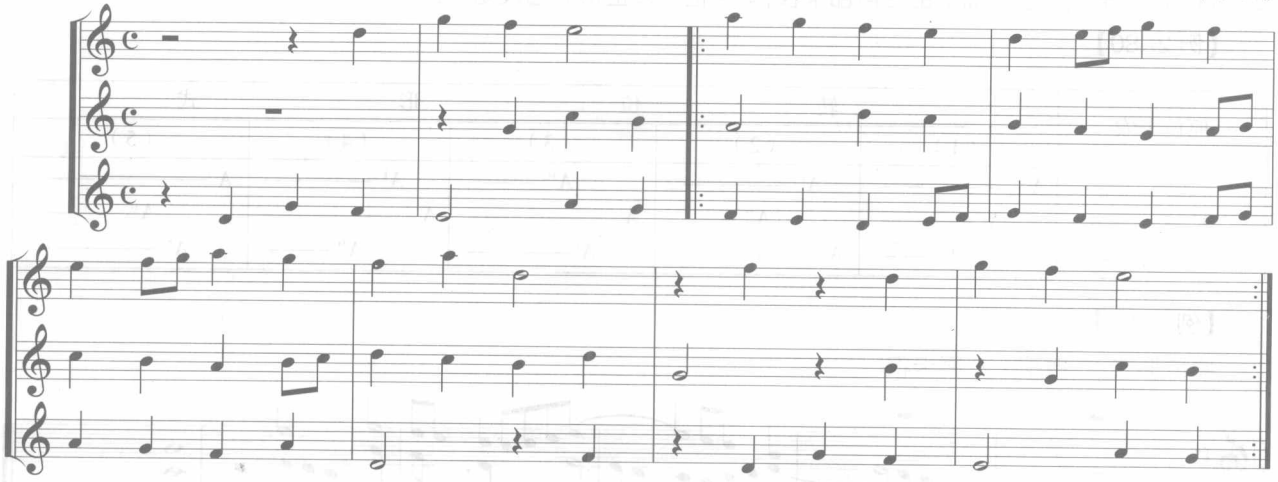


3.三声部无终卡农

三声部无终卡农与二声部无终卡农的基本原理是一致的，只是多了一个声部而已。

【例 2–84】

W.F.巴赫 《卡农》



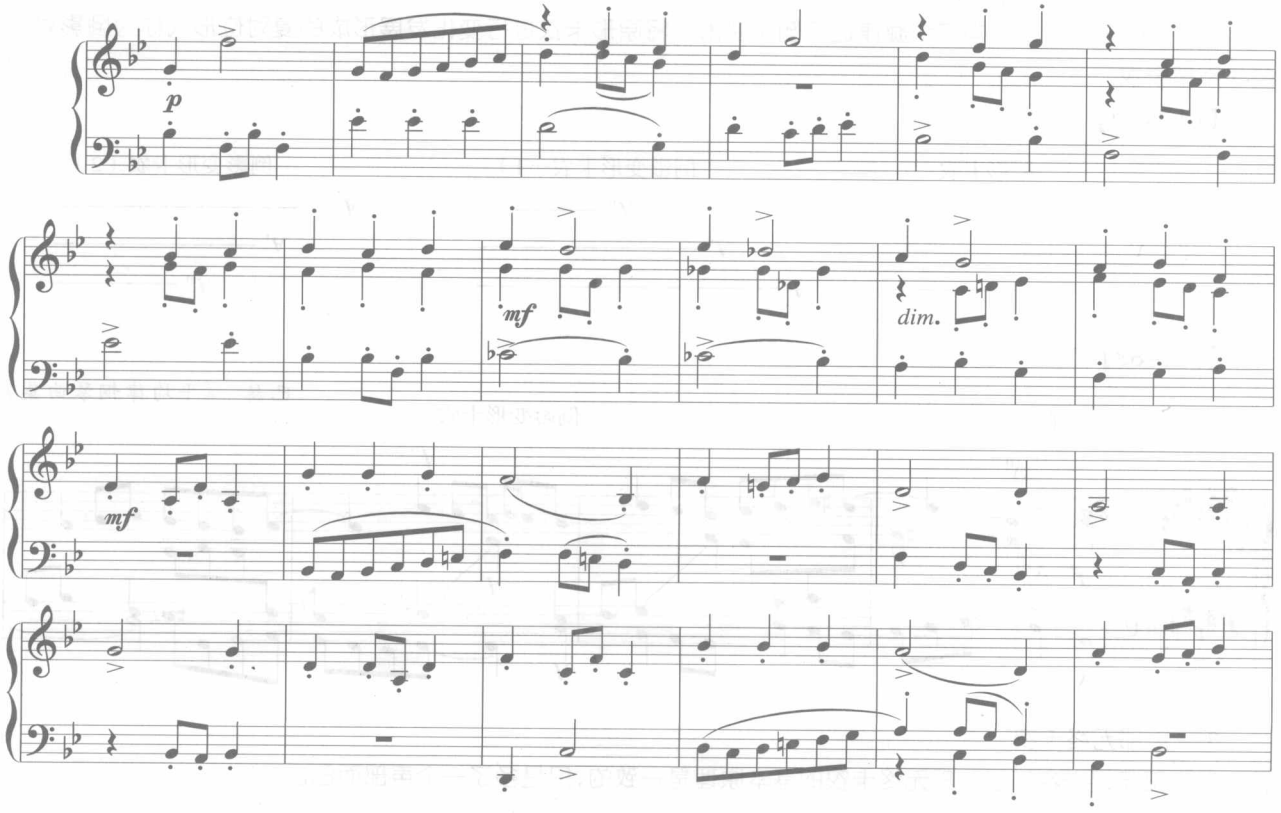
4.三声部卡农模进

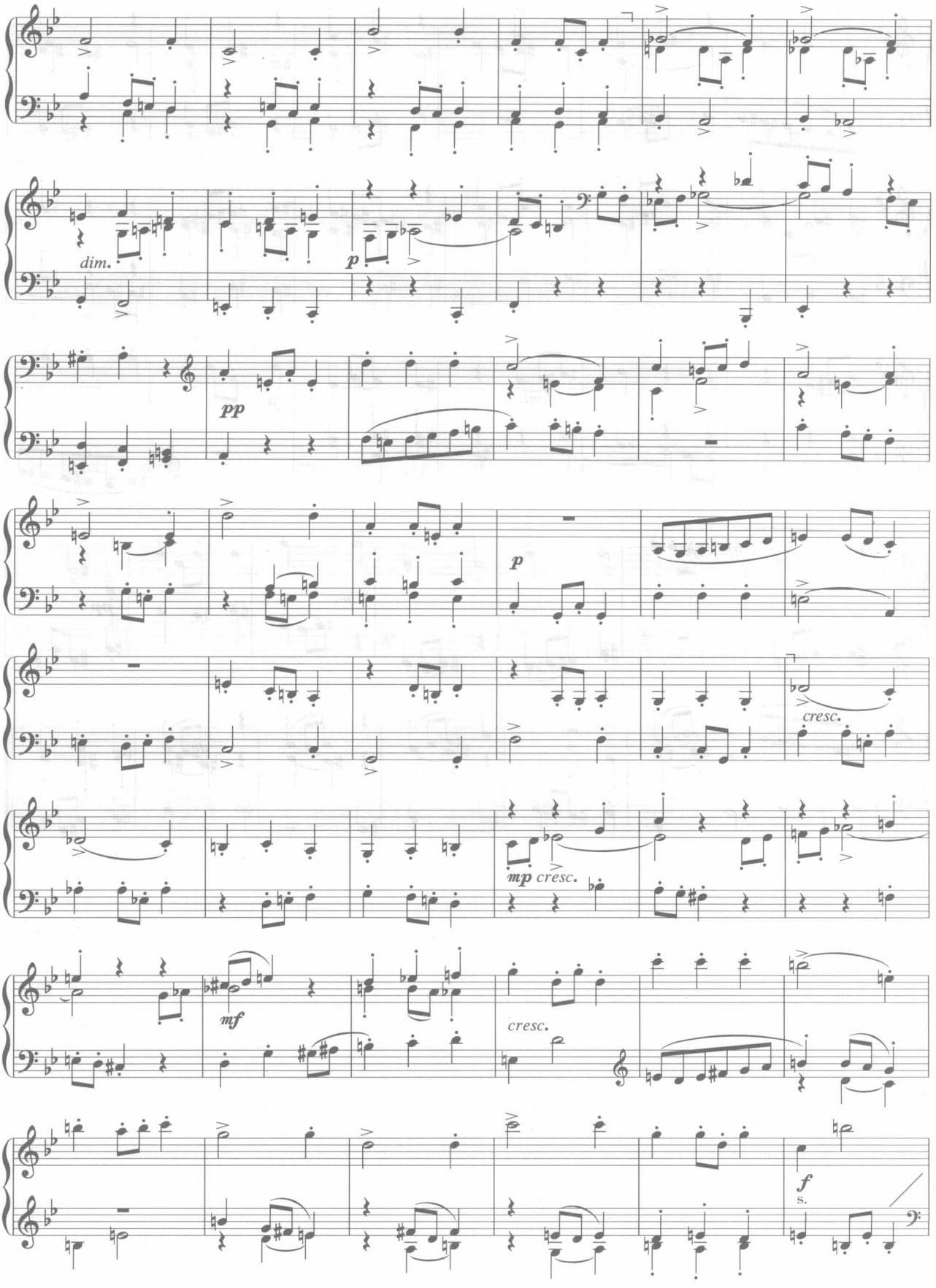
三声部卡农模进的基本理论原则与二声部卡农模进相同，只是多一个声部，不再赘述。

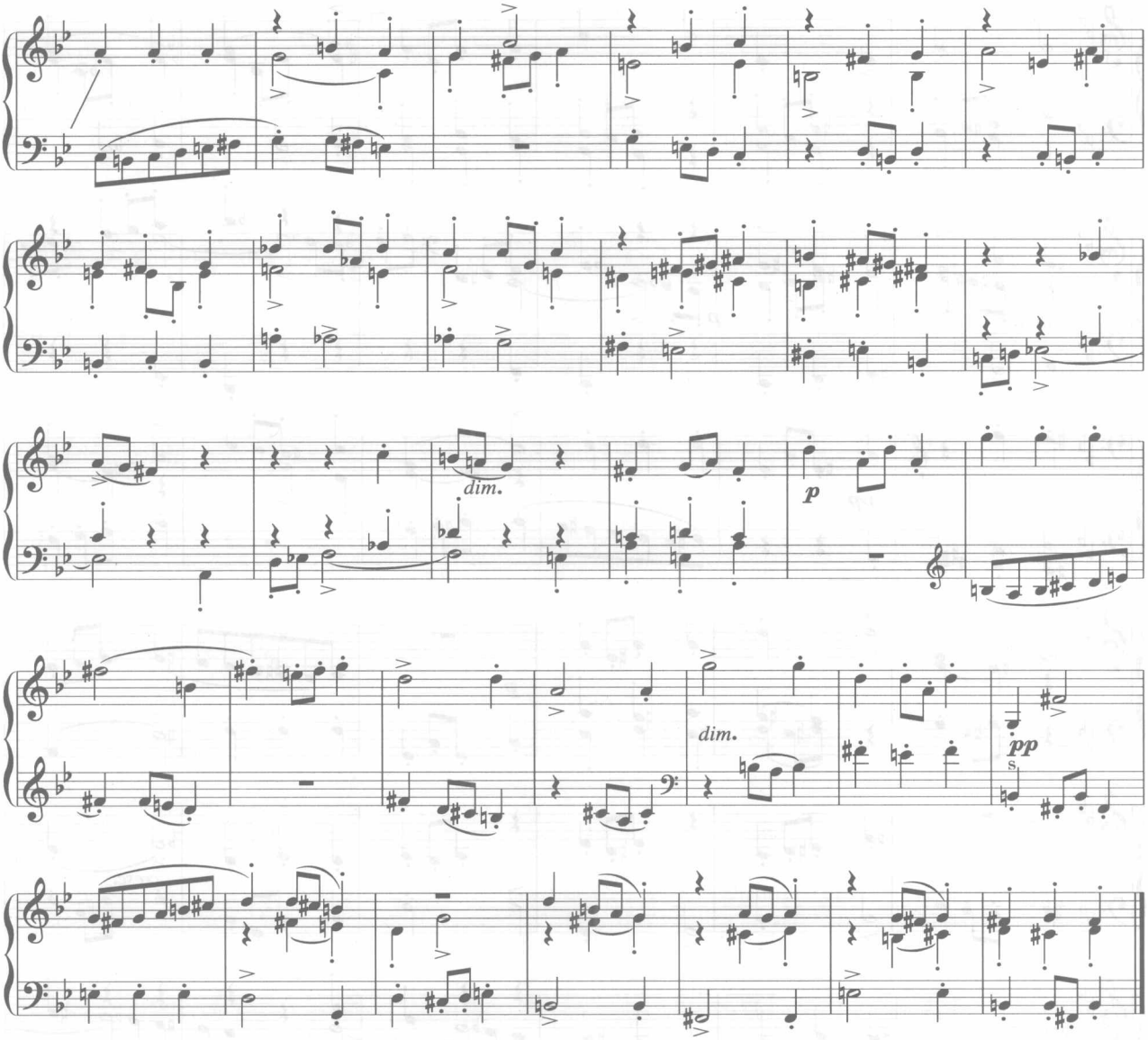
复调作品中两个声部在对位结合时会形成和声音程，在三声部、四声部乃至更多声部的复调作品中，随着大小调式逐渐确立，根据各声部间纵向结合的纵横关系，至 16 世纪逐渐形成和弦、和声理论，也产生了多声部音乐创作的另一重要形式——以纵向和声为主的主调音乐。

作业 8

作业 2–15　分析肖斯塔科维奇《24 首前奏曲和赋格》第 21 赋格中的声部结合特点及复对位技术。（提示：找出题例中的三个对比旋律及其对比关系，并找出三个对比旋律第一次结合后，运用纵向可动对位的变化结合）




dim.
p
pp
p
cresc.
mp cresc.
mf
cresc.
f


dim.
p
dim.
pp

第三章

3

音乐作品中的纵向和声分析

在多声部音乐范畴中，两个及两个以上声部的纵向结合就构成和声。和声不仅发生在以纵向音响为主的主调音乐中，在特定情况下，以横向线性运动为音响表现方式的复调音乐同样会有和声现象，和声是多声部音乐共有的属性和构成的基础。研究多声部音乐纵向组织的构成规律和写作技巧的学科就是和声学，它是作曲技术理论领域中最重要的基础性学科。

对作曲、指挥等专业的学生来说，和声写作技术是学习的重点。而对于多数非作曲专业的学生来说，能够通过学习基础的和声理论知识和一些必要的写作技术，学会对和弦、外音、调式、调性、和声织体等和声材料做出正确分析，掌握和声语汇的一般性规律，进而把握音乐结构、理解作品风格，为准确诠释和欣赏作品做好准备，是学习的重点和目的。

第一节　和弦及四部和声的基本规则

【本节要点】

在复习和弦知识的基础上，简要陈述四声部和声的写作规律并进行必要的写作练习，达到熟悉和弦之间连接规则、认知和声与调式调性内在联系的目的：

1.三和弦、七和弦及高叠和弦的构成、主要类型、原位与转位及其标记等；

2.介绍大、小调中各级三和弦的功能属性、标记、关系和基本运动逻辑；

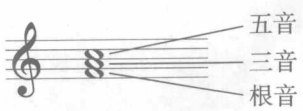
3.学习四部和声的基本规则。包括各声部的名称与音域、和弦音的省略与重复、和弦的排列法、旋律音位置、声部进行的基本形态、和弦根音关系与根音进行的力度、和弦连接法、和弦连接中应避免的不良进行等。

三个或三个以上不同乐音纵向叠置起来便构成和音，按照三度关系叠置而成的和音称为“和弦”。

一、三和弦

在三度叠置的和弦中，最基本、最常见的形式是三和弦，它由三个音按照三度关系叠置而成，其中和弦的基础音称为“根音”，根音上方三度音称为“三音”，根音上方五度音称为“五音”。

【例 3–1】



由于三和弦各音之间音程大小不同，因此三和弦有以下四种形式：

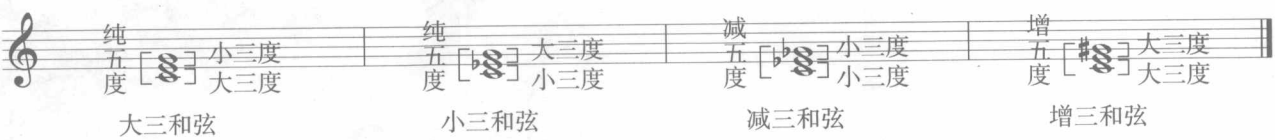
大三和弦：大三度音程上叠加一个小三度，根音与五音为纯五度框架；

小三和弦：小三度音程上叠加一个大三度，根音与五音为纯五度框架；

减三和弦：小三度音程上再加一个小三度，根音与五音为减五度框架；

增三和弦：大三度音程上再加一个大三度，根音与五音为增五度框架。

【例 3–2】

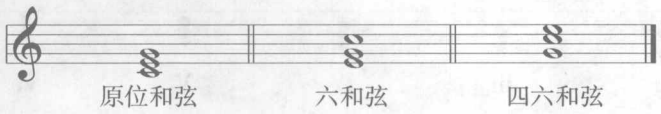


一个和弦只有一个根音，但每个和弦音都可以作为低音，形成和弦的转位。

对三和弦来说，当和弦的根音在低音位置时称为原位和弦；三音在低音位置时构成和弦的第一转位，这个低音与其上方的两个音分别形成三度和六度，因此第一转位称为三六和弦，简称六和弦；当和弦的五音在低音位置

时构成和弦的第二转位，这个低音与其上方的两个音分别形成四度和六度，因此第二转位称为四六和弦。例 3-3 即以 C 大三和弦为例：

【例 3-3】



二、七和弦以及其他高叠和弦

七和弦由四个音按照三度关系叠置而成，四个音分别称为“根音”、“三音”、“五音”和“七音”。比较常用的七和弦有大小七（大三和弦加小七度）、减小七（减三和弦加小七度，又称半减七和弦）、减减七（减三和弦加减七度，又称减七和弦）、小小七（小三和弦加小七度，又称小七和弦）、大大七（大三和弦加大七度，又称大七和弦）等。

【例 3-4】

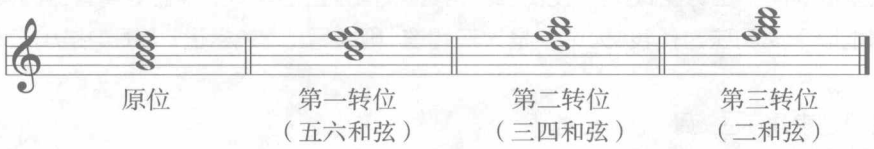
除了原位和弦之外，七和弦还有三种转位形式，分别是：

第一转位：和弦的三音在低音位置，低音与七音、根音分别构成五度、六度，称为“五六和弦”，标记为“$\frac{6}{5}$”；

第二转位：和弦的五音在低音位置，低音与七音、根音分别构成三度、四度，称为“三四和弦”，标记为“$\frac{4}{3}$”；

第三转位：和弦的七音在低音位置，低音与根音构成二度，称为“二和弦”，标记为“^{2}”。

【例 3-5】



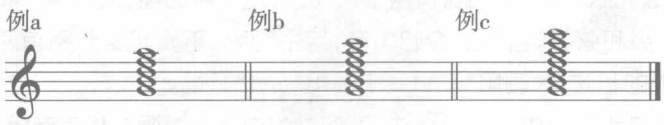
按照三度关系叠置起来的五个音构成九和弦【见下例 a】。

按照三度关系叠置起来的六个音构成十一和弦【见下例 b】。

按照三度关系叠置起来的七个音构成十三和弦【见下例 c】。

相对于三和弦与七和弦来说，这些高叠和弦使用的机会不多，一般只在调式的 V 级和 II 级上出现，且多用原位形式，本书不做重点介绍。

【例 3-6】

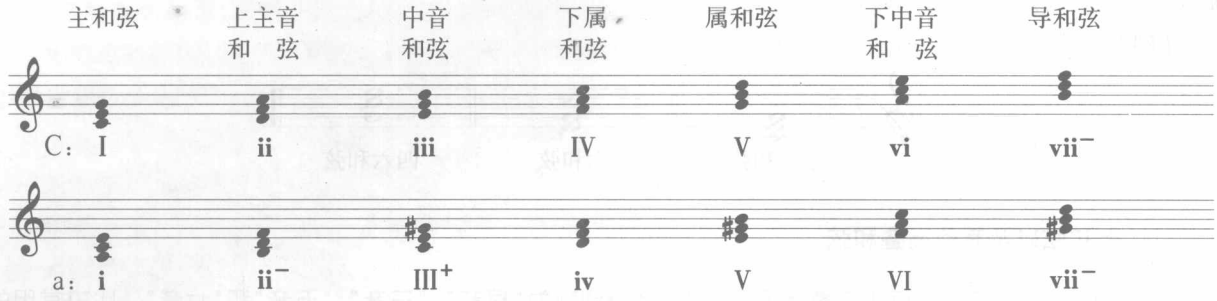


三、大、小调式中的和弦及其和弦功能

传统和声学是建立在大、小调基础上的。在调式音阶的各个音级上都可以建立一个三和弦，分别以根音在调式中的名称来命名，即主和弦、上主音和弦、中音和弦、下属和弦、属和弦、下中音和弦、导和弦，通常采用罗马数字 I 、II、III、IV、V、VI、VII 进行标记，并用大小写来区别和弦性质：大三和弦用大写字母，小三和弦用小写字母，减三和弦是在小写字母右上方加“－”，增三和弦在大写字母右上方加“＋”。这种标记方法被称为“大小调音级标记法”。

下例是 C 大调 a 和声小调各级三和弦：

【例 3-7】



观察可见，大调中 I、IV、V 三个正三和弦是大三和弦，四个副三和弦中有三个小三和弦和一个减三和弦。和声小调的和弦构成比大调式复杂，包括两个小三和弦、两个大三和弦、两个减三和弦、一个增三和弦。两个调式的共同点有两个：属和弦都是大三和弦，导和弦都是减三和弦。

大小调式中的各级和弦，根据其在调式中的地位和特性可分为主、属、下属三种功能。

主功能是稳定功能，代表主功能的是主和弦，大调的主和弦是大三和弦，用“T”标记，小调的主和弦是小三和弦，用“t”标记。主功能和弦由调式的三个稳定音级构成，是调式的中心和弦，其他和弦直接或间接地倾向于它。

属和下属功能都具有不稳定性，都有向主和弦的倾向性。但二者在倾向性上有不同特性，因而形成了两种不同类型的不稳定功能：

属功能具有直接倾向于主和弦的特性，包含了属音对主音的和声性倾向，导音对主音、上主音对中音的旋律性倾向。其中导音对主音的倾向性是属功能的重要特性。属功能以属和弦为代表，用“D”标记。这里需要说明的是，和声小调的属和弦是大三和弦，因此属功能标记为大写，自然小调的属和弦为小三和弦，标记为小写“d”。

下属功能可以直接倾向于主功能，也可以通过属功能而倾向于主功能。下中音对属音的倾向性是下属功能的主要特点。下属功能以下属和弦为代表，大调中是大三和弦，用大写的“S”标记，小调中是小三和弦，用小写字母“s”标记。

其他各级和弦分别隶属于主、属、下属功能：

建立在调式导音上的 VII 级三和弦，具有解决到主音和中音的强烈倾向，与属和弦有两个共同音，属于属功能，大小调都用“DVII”标记。

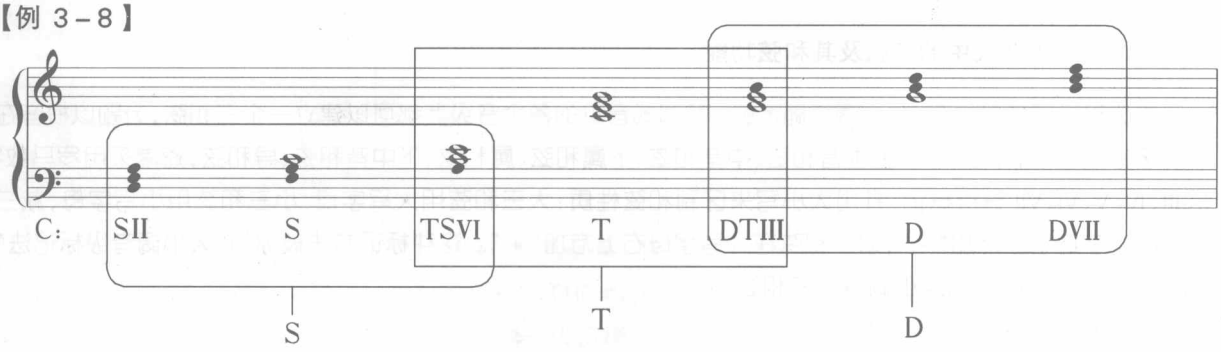
建立在中音上的 III 级三和弦，含有调式的属音和导音，但导音作为和弦的五音，既可以倾向于主音，也可以倾向于下中音。它与主和弦、属和弦分别有两个共同音，因此是介于主属功能之间、但偏重于属功能的和弦，大调用“DTIII”标记。但和声小调由于升高了七级音，使 III 级和弦成为不协和的增三和弦，不能同时属于主功能组，因此，小调的 III 级和弦是属功能，标记为“DIII”。

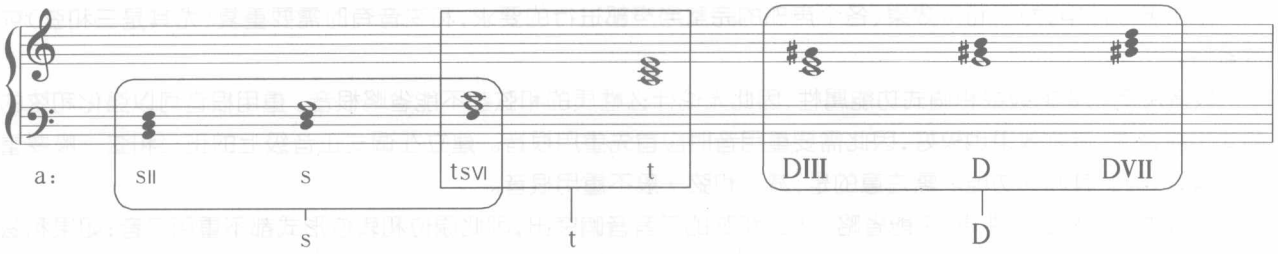
建立在上主音上的 II 级和弦，与下属和弦有两个共同音，是下属功能，大调用“SII”、小调用“sII”标记。

建立在下中音上的 VI 级和弦，包含有主音和中音，与主和弦、下属和弦分别有两个共同音，是介于主下属功能之间、但偏重于下属功能的和弦，大调用“TSVI”、小调用“tsVI”标记。

下例是大、小调中各级三和弦的功能关系：（注：下例中的白符头为调式稳定音级）

【例 3-8】





总之，在调式体系中，稳定的主和弦是体系的中心，属功能组和下属功能组和弦对它给予和声的支持，并通过不稳定功能的支持与对比确立主和弦的稳定性。完整的和声功能序进基本上按照 T-S-D-T 的逻辑来进行，这被称为“功能圈”，见下图。

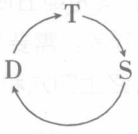
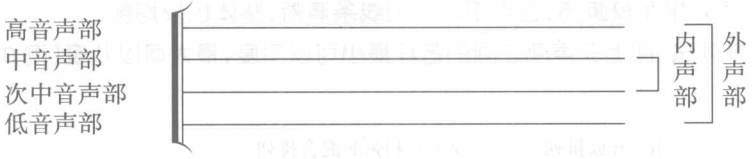


图 3–1

四、关于四部和声

四部和声是音乐作品中最常用的声部组合方式，尤其是在混声合唱中。和声习作采用四部写作，有利于掌握和声的基本写作技能。

1.各声部的名称



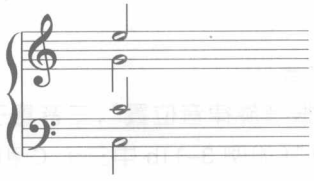
如图所示，四个声部从上到下依次为高音声部（或称女高声部）、中音声部（或称女低声部）、次中音声部（男高）和低音声部（男低）。

其中高、低两个声部称为“外声部”，中音和次中音称为“内声部”。

在四部写作中，四个声部有不同的作用：高音声部一般情况下是旋律声部，两个内声部担负着丰富和声效果的作用，这三个声部总称为“上方声部”。低音声部是四个声部的基础，具有确定和弦低音位置的作用。这样声部的组合就有旋律、内声部和低音三个大的层次。

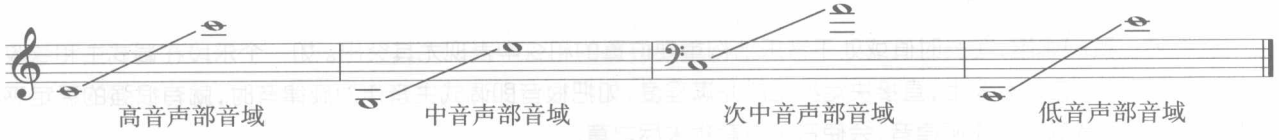
具体到书写格式，要求在高音谱表和低音谱表上各写两个声部，其中上方的声部符干向上，下方的声部符干向下，这不同于单声部根据符头是否超过第三线来确定符干朝向的规则。

【例 3–9】



2.各声部音域

【例 3–10】



3.和弦音的重复与省略

在和声写作中，为了和声效果、各个声部的完整与声部进行的要求，和弦音有时需要重复（尤其是三和弦）或者省略。

根音决定和弦的级数和调式功能属性，因此无论什么性质的和弦都不能省略根音。重用根音可以强化和弦的调式功能属性，音响效果也较好，因此需要重用音时应首先重用根音。建立在调式正音级上的正三和弦一般要重用根音，以强调其调式功能。需注意的是，减三和弦一般不重用根音。

三音决定了和弦的性质，不能省略。大三和弦的三音音响突出，因此原位和转位形式都不重用三音；如果和弦的三音是调式正音级则可以重用，如大调式的副三和弦一般重用三音而非根音，副三和弦中最常用的 SII_6 和 VII_6 必须重用三音。

相对于根音和三音来说，五音对和弦的性质没有决定意义，必要时可以省略（如完整的属七常解决到省略五音的主和弦）。五音的重用需一定的条件：根音与五音为纯五度音程时（如大、小三和弦）可以重用五音；根音与五音为增、减五度时（如增三、减三和弦）则不宜重用五音。需要特别指出的是，增三、减三和弦的五音不能重用，但也不可省略，否则就失去了其不协和的特性。另外，终止四六和弦必须重用五音（即调式属音），以强化其属功能的倾向。

4.和弦排列法

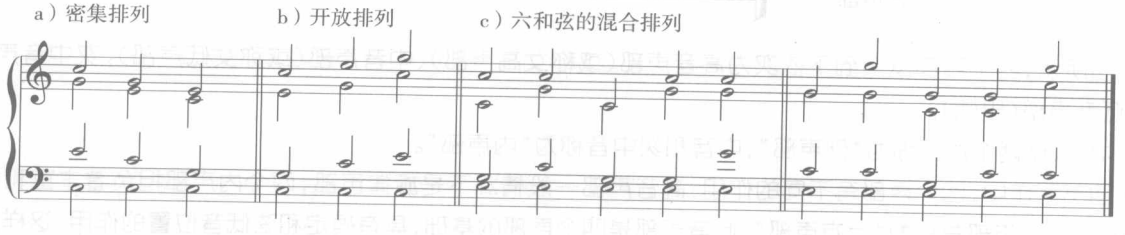
一个原位三和弦的排列有两种方式：

（1）密集排列：是指上三声部相互间音程距离在四度以内，其间不能再加入本和弦的音【例 3–11a】。这种排列的音响效果较浓，声部之间比较融合，个别声部不突出。

（2）开放排列：是指上三声部相互间音程距离在五度以上（八度以内），其间尚可加入本和弦其他的音【例 3–11b】。这种排列的音响效果比较响亮，各声部进行的线条清晰，整体也较均衡。

六和弦可采用混合排列法，即上三声部之间的音程最小可以同度，最大可以八度【例 3–11c】。

【例 3–11】



有两点需要特别指出：

1）不论采用哪种排列法，均不限制低音与次中音声部的音程距离，它们小可以同度，大可以超过八度，但低音声部的实际音高不可超过次中音声部。

2）不论采用哪种排列法，上方三声部之间音程不能大于八度，否则将造成音响的空洞和失衡。

5.旋律音位置

四部和声中，位于高声部的音称为旋律音。

当和弦的根音置于旋律声部时称为“根音旋律音位置”，三音置于旋律声部时称为“三音旋律音位置”，五音置于旋律声部时称为“五音旋律音位置”（如例 3–11b 中三个 C 和弦便分别采用了根音、三音、五音旋律音位置）。

不同的旋律音位置有不同的效果：根音作旋律音时比较稳定，而三音或五音作旋律音时，音响的不稳定性和紧张度大于根音旋律音位置。

旋律音位置的作用，在长时值或处于音乐结构重要位置的和弦中表现尤其突出。如一个乐段在调式主和弦收拢终止时，旋律落在什么音上，直接决定终止的完满程度，如把根音即调式主音作为旋律音时，就有很强的稳定感和收束感，而三音或五音作旋律音，会使音乐有意犹未尽之意。

6.声部进行

所谓声部进行，是指和弦连接中各声部的运动。

（1）一个声部的进行有四种形态：

即同音保持、级进（二度）、小跳（三度）和大跳（四度以上）。其中保持、级进和小跳属于平稳进行。在四部和声中，高声部的进行包括了平稳进行和跳进，低音声部跳进为多，两个内声部则以平稳进行为主，对两个外声部形成支撑。

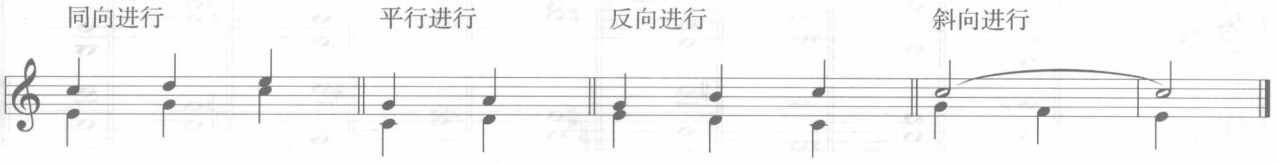
（2）两个声部的进行有三种形态【例 3–12】：

a. 同向进行：两个声部向同一方向运动即构成同向进行，同向进行时声部独立性不强。若同向进行时保持相同的音程，则称为平行进行。

b. 反向进行：两个声部向相反的方向运动即构成反向进行。反向进行的声部独立性较强。

c. 斜向进行：一个声部保持不动，另一个声部作级进或跳进，就构成斜向进行。斜向进行的声部有动与静的对比。

【例 3–12】



7.和弦根音关系与根音进行的力度

（1）大小调自然音体系的各级三和弦之间，有三种根音关系：

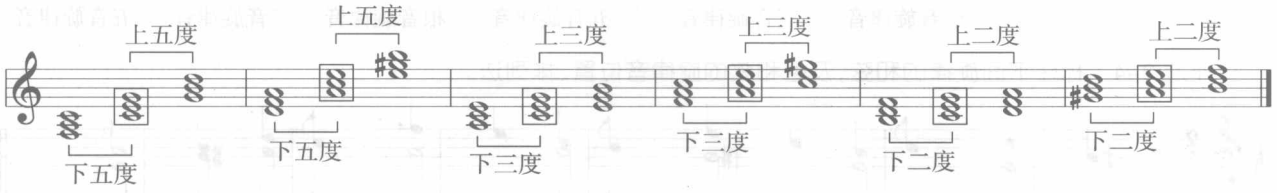
a. 根音五度关系，即两个和弦的根音为上、下纯五度关系。如调式的主和弦 – 属和弦、主和弦 – 下属和弦即属于这种关系。这种关系的两个和弦有一个共同音，两个不同音，这就使它们之间既有一定的联系又有鲜明的对比。

b. 根音三度关系，即两个和弦的根音为上、下三度（大三度、小三度都可以）关系，如大、小调式的主和弦 – 中音和弦、主和弦 – 下中音和弦。这种关系的两个和弦有两个共同音，只有一个不同音，使它们之间的联系因素多、对比因素少。

c. 根音二度关系，即两个和弦的根音为上、下二度（大二度、小二度都可）关系。如大小调式主和弦 – 上主音和弦、主和弦 – 导和弦。这种关系的两个和弦没有共同音，对比非常鲜明。

上述三种根音关系请见下面的谱例：（注：例中所有“上”、“下”均针对每小节中第二个和弦而言）

【例 3–13】



（2）不同音程的根音进行，因为共同音多少的不同、共同音位置的不同而具有不同的力度：

根音上四度（或下五度）是强进行，如属 – 主的进行。这是因为后和弦得到前和弦有力的支撑，而且后和弦的根音不是两和弦的共同音，具有新鲜感。这种进行常在终止中用于明确主和弦，而连续的上行四度进行，会使音乐强劲有力。

根音三度下行是次强进行，如 I-VI-IV-II 的进行。三度关系的和弦有两个共同音，但三度下行时后和弦的根音是新的音，具有一定的新鲜感，因此力度上也较强，但由于有两个共同音，效果比较柔和。

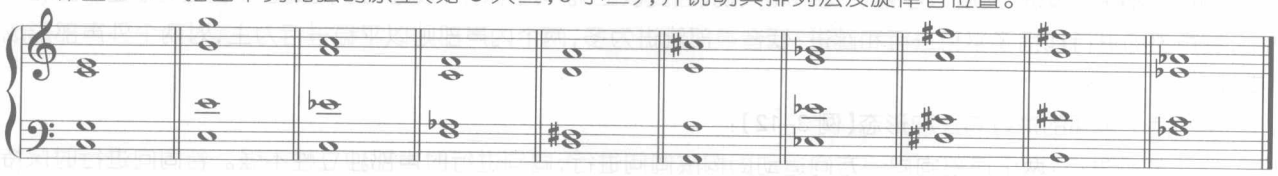
根音上五度是弱进行，如下属 – 主的进行。因为后和弦的根音是前和弦的五音，缺少新鲜感。

根音三度上行是倍弱进行，因为两和弦有两个共同音，后和弦的根音是前和弦的三音，对比不大，和声效果最弱。

根音二度上行、下行是特殊的强进行，因为两个和弦没有共同音，会产生较强的对比。其中二度上行力度更强。

作业 1

作业 3-1　指出下列和弦的原型(如 C 大三，e 小三)，并说明其排列法及旋律音位置。

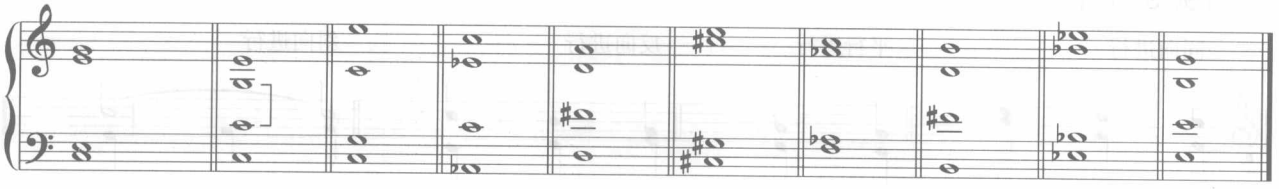


示例：C 大三

密集排列

三音位置

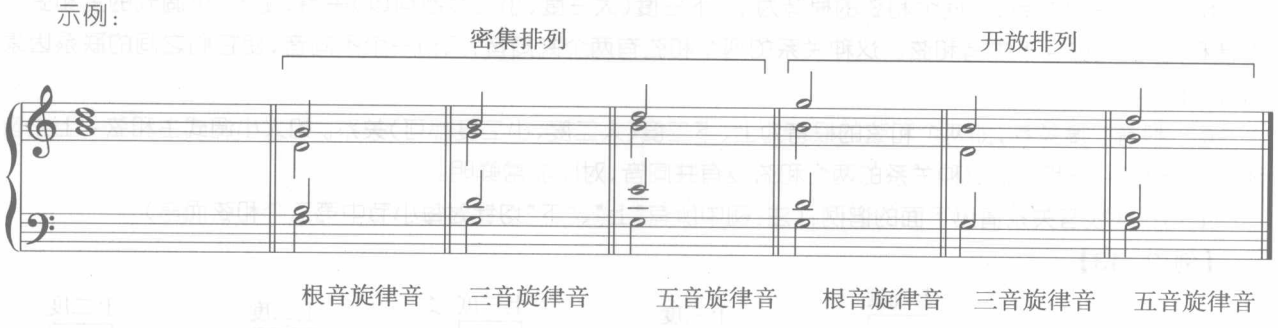
作业 3-2　指出下列和弦在排列法和重用音方面的错误。



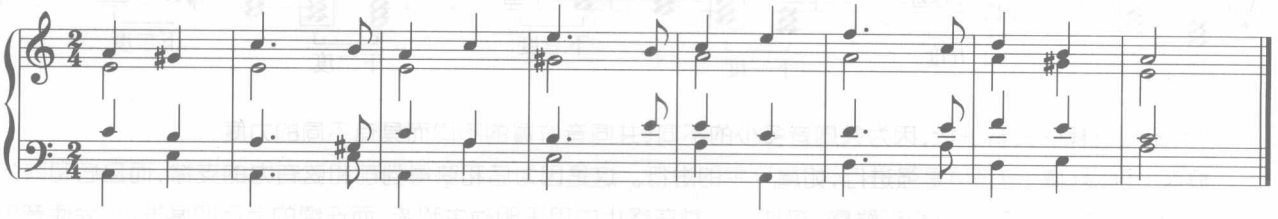
示例：未重用根音　声部超越

作业 3-3　参照示例，写出下列三和弦的六种规范排列。

示例：



作业 3-4　标注下面旋律的和弦，及各和弦的旋律音位置、排列法。



a:　t　D

密根　密三

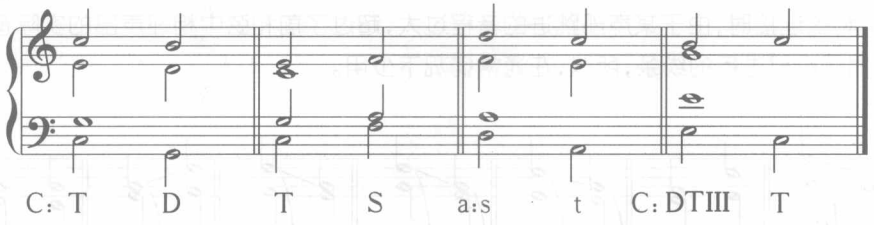
五、和弦的连接法

在了解了声部进行方式与和弦根音关系之后，我们就可以着手学习和弦的连接方法了。首先从原位三和弦的连接入手。

具体来说，和弦的连接法主要有两种方式：

1.和声连接法：当前后两个和弦有共同音时，将共同音保持在同一声部中，前一和弦中除低音外其余声部进行到后和弦中最近的音【例 3-14a】。这种连接法适用于根音五度（及四度）、三度（及六度）的和弦。和声连接法连接的两个和弦，排列法是一致的。

【例 3-14】a

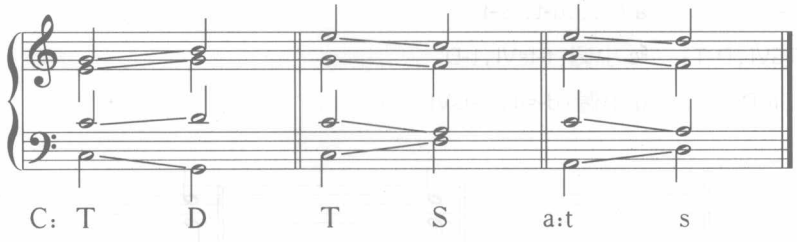


2.旋律连接法：这种连接法有两类情况：一类是前后两个和弦虽有共同音，但为了声部进行的变化或其他原因，不把共同音保持在同一声部中，而是把前一和弦各音（除低音外）分别进行到后和弦中最近的音；另一类是两个和弦没有共同音，它们只能用旋律连接法，如根音二度关系的和弦连接。

旋律连接法中两个和弦的四个声部都在运动，比较容易出现一些“不良进行”（关于“不良进行”请参见本节“六”的内容）：

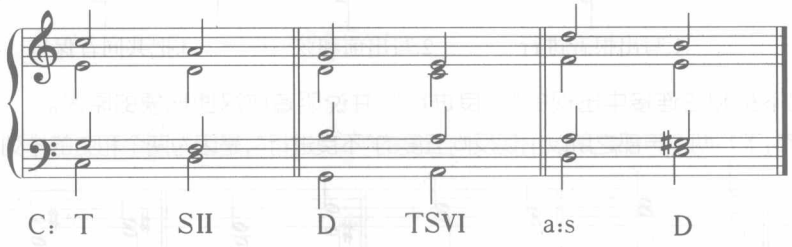
首先要注意使低音与上三声部反向进行，否则会形成“四部同向”。一般来说，根音四、五度关系的原位和弦，低音作四度进行，上三声部反行【例 3-14b】；

【例 3-14】b



根音二度关系的原位和弦，低音上行二度，上三声部下行【例 3-14c】。

【例 3-14】c



另外，在和声小调中，导音的升高产生一些增音程。在和弦连接过程中应避免任何声部在横向上出现增音程。

六、和弦连接中应避免的“不良进行”

在和弦连接中，应当避免的“不良进行”有如下几个方面：

1.四部同向：四个声部同向进行。

2.平行、反向五、八度，由于音响空洞，声部失去平衡感，因此被禁止。

平行五度：两个声部之间从五度同向到达五度的进行。

平行八度：两个声部之间从八度同向到达八度的进行。

反向五度：两个声部之间从五度反向到达五度的进行（包括十二度）。

反向八度：两个声部之间从八度反向到达八度的进行（包括同度和十五度）。

3.隐伏五、八度，由于音响效果贫弱，所以被禁止。

隐伏五度：女高声部跳进时，两个外声部同向到达五度（原来是几度无关）。

隐伏八度：女高声部跳进时，两个外声部同向到达八度（原来是几度无关）。

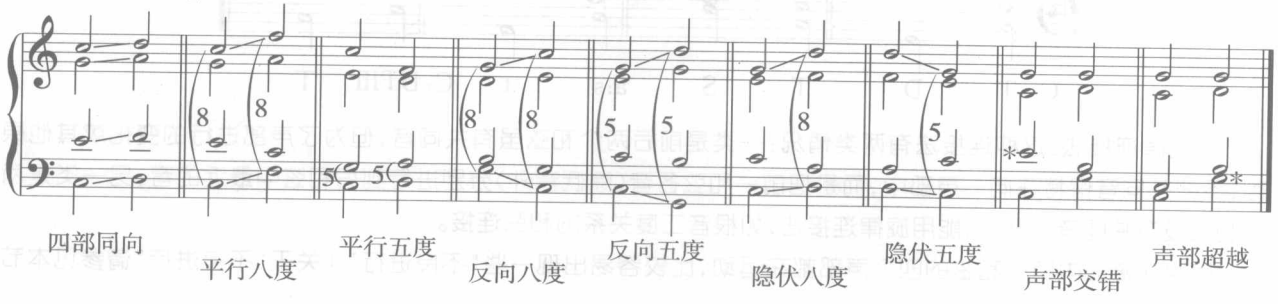
4.声部交错、声部超越

声部交错：和弦纵向排列，某个处于下方的声部实际音高超过了上方声部。

声部超越：两个和弦连接时，由于某声部跳进的音程过大，超过了前和弦中相邻声部的实际音高。

这两种进行有损于声部进行的线条，所以，在通常情况下少用。

【例 3-15】



作业 2

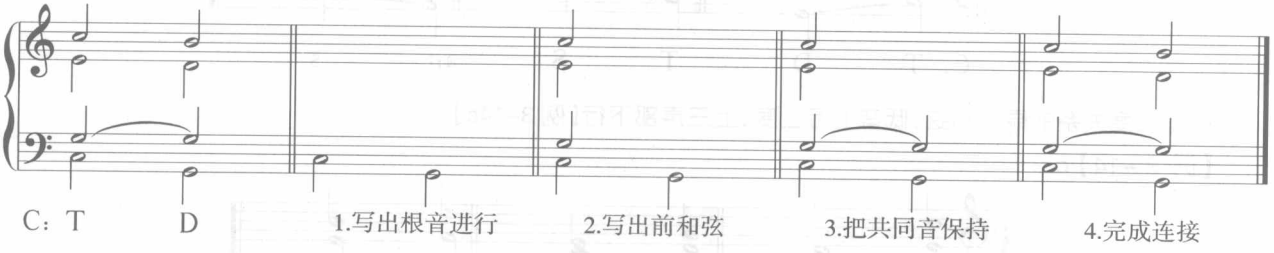
作业 3-5　用和声连接法连接下列和弦。具体步骤可参见示例（和弦的排列方式与旋律音位置自定）。

C 大调：T-D，T-S；　　a 小调：d-t，s-t；

E 大调：DTIII-TSVI，D-T；　　♯c 小调：t-tsVI，t-D

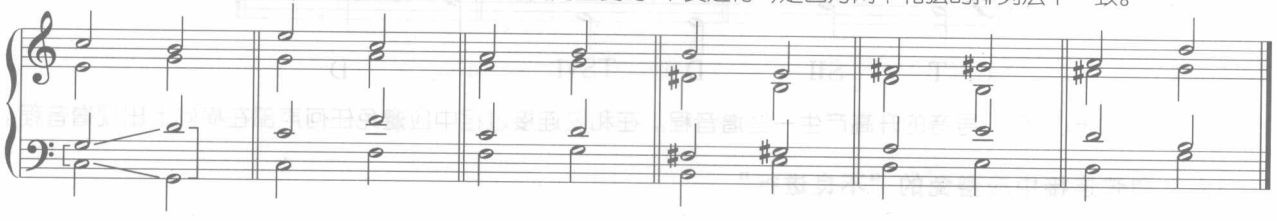
♭B 大调：S-T，SII-D；　　g 小调：d-sII，t-tsVI

示例：



作业 3-6　指出下列和弦连接中出现的“不良进行”，并说明造成这些现象的原因。

如下例中第一小节，下方两个声部之所以出现反向五度的“不良进行”，是因为两个和弦的排列法不一致。



示例：反向五度

第二节　原位正三和弦的和声配置与和弦外音

【本节要点】

在学习了和弦的基本知识和连接原则之后，本节主要学习：

1.用正三和弦为一条旋律配和声的四个基本步骤；

2.六种和弦外音的主要特征及识别方法。这些都是和声应用的基础，也是分析和认识音乐作品中和声现象的基本原则。

为了对前两节中讲过的和声功能、和弦排列、声部进行、根音关系、和弦连接等内容有更加感性的认识，这一节我们要学习如何为一条旋律配置和声。

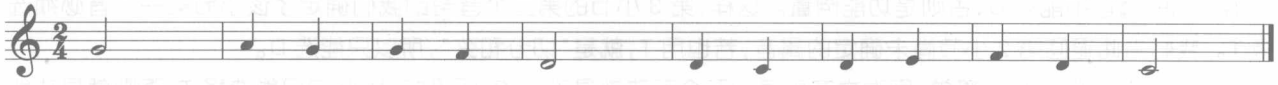
所谓为旋律配和声，就是根据旋律中各音高进行的情况，为旋律声部选配合乎逻辑的和弦，并将它们正确地连接起来，完成一个完整的四部和声。

前面两节中虽然涉及到了各级和弦，但原位正三和弦是调式中最重要的骨架和弦，学习分析正三和弦的和声配置是学习其他内容的基础。因此，本节先学习用原位正三和弦为旋律配置和声。

为旋律配和声大致分为三个步骤：分析旋律——选配和弦——完成低音——填写内声部。

以下面这条旋律为例，学习配和声的具体步骤。

【例 3–16】



一、分析旋律

分析旋律的目的，一是判断其调式、调性，二是划分出句法和结构。上例是 C 大调（判断调式、调性的方法属于乐理问题，在此不赘述），共 8 小节。其中第 4 小节结束处有停顿感，把这条旋律分为 4 + 4 上、下两句，这也是学习四部和声过程中最为常用的基本结构。

确定了调性之后，需在大谱表下方注明，否则后面所有和弦标记就失去了意义。明确了结构之后，可在上、下句之间划出呼吸记号。

另外需注意，抄写旋律时应将所有符干向上。

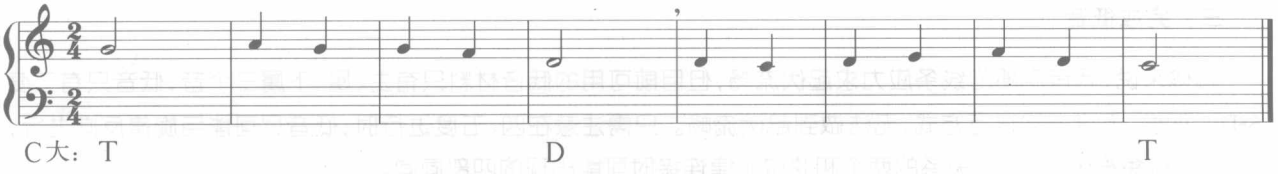
二、选配和弦

选配和弦的总体原则有两个，一是不能孤立地看待某一个旋律音，而是要时刻关注其前后的音级，做到“瞻前顾后”；二是不能只考虑某一个和弦的排列，而是要提前想到连接中可能出现的问题，做到“纵横兼顾”，才能在选和弦的环节就避免“不良进行”的可能。

具体来说，有以下几条规则需要注意：

1.旋律的头、中、尾三个点可以首先确定和弦。旋律的“头”，通常用主和弦，但如果旋律是弱起，那么这个弱起的音可以不配和弦，也可配属和弦并在下一小节强拍配主和弦。从下属和弦开始的情况非常少见。旋律的“中”，即上句一般结束在属和弦或下属和弦上，形成半终止（关于终止的有关内容，请参见“和声语汇”一节），可视旋律音情况来确定。整个旋律的“尾”，应当用稳定的主和弦，形成完全终止。下例即先确定了头、中、尾三个点的和弦。

【例 3–17】a



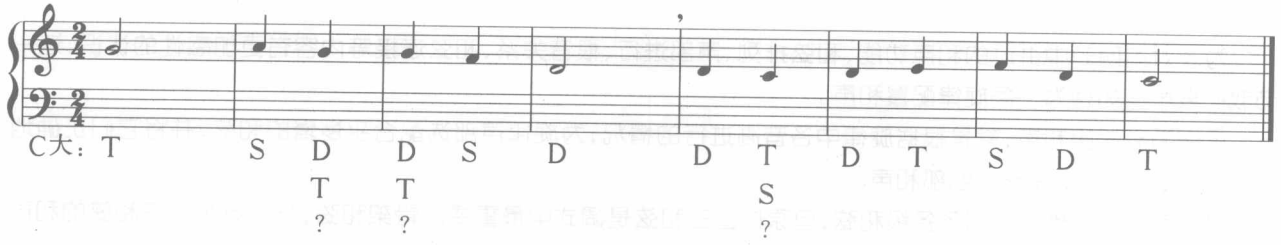
2.后一小节强拍上的和弦不可重复前一小节弱拍上的和弦，如 T D|D，这种进行被称为“切分和弦”，应避免。但前一小节强拍上的和弦可以延续到下一小节，如 S--|S-D。

3.应尽量沿用 T-S-D-T 的典型和声语汇。

4.当某个音存在选配两个和弦的可能时，应根据上述原则，通过比较正确选择，即“瞻前顾后”。

比如在正三和弦范围内，当旋律为调式主音时，既可以选择主和弦，也可以选择下属和弦；旋律为属音时，既可以选择主和弦，也可以选择属和弦。如下例中标“？”的三处，就出现了这种“一音双选”的问题。

【例 3–17】b



让我们逐一分析：

仅就第 2 小节来说，第二拍这个属音选择 D、T 都可以，虽然从功能圈的角度考虑，S-D 的进行更好些。

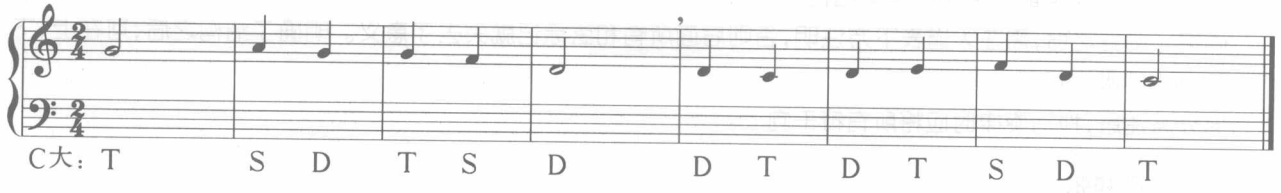
第 3 小节第一个音同样是属音，如果孤立地看这一个音又无法定夺，但这个属音之后是下属音，只能用 S，所以第一拍的属音不能用 D，否则是功能倒置。这样，第 3 小节的第二个音帮助我们确定了该小节第一个音必须选择 T。我们由此退回第 2 小节尚未确定的属音，若也用 T，就是“切分和弦”，所以只能选 D。

第 5 小节的问题相对简单，因为主音前后的两个和弦都是唯一的、明确的，因此它只能选择 T，否则就是功能倒置。

另外，第二句可以由任意一个和弦开始，而不必顾忌与第一句结束和弦形成功能倒置、切分和弦等问题。

下面就是最终的选择结果。

【例 3–17】c



5.当旋律中出现四、五度跳进时，必须改变排列法，否则会出现“不良进行”。一般来说，旋律上行跳进的，应从密集排列改为开放排列；旋律下行跳进的，应从开放排列改为密集排列。这就要求在选和弦时，提前为改变排列法做好合理的安排，即“纵横兼顾”。

如果跳进的两个音同属于一个和弦，那么就选用同一个和弦，在连接时利用“和弦换位”来改变排列法；如果跳进的两个音不属于同一个和弦，但它们分别是两个和弦的三音，那么连接时就可以利用“三音跳进”来改变排列法。

三音跳进只在根音为四、五度关系的两个和弦中可能发生，根音二度关系的 S-D 不可能出现此情况，因为它们的三音也是二度关系，不构成跳进。

上述两种都是可以“合法”地改变排列法，避免“不良进行”的方法。

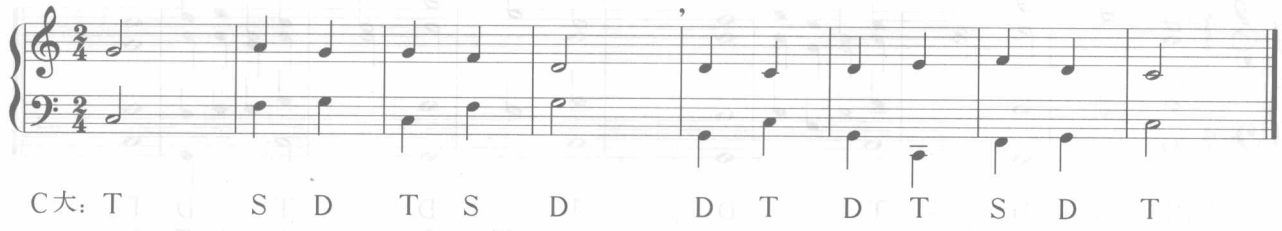
三、完成低音

总体来说，低音声部的线条应力求起伏流畅，但目前可用的低音材料只有主、属、下属三个音，低音只有二度（S-D）、四度、五度三种进行方式，无法做到起伏流畅。只需注意在四、五度进行时，低音尽可能与旋律反向进行，这是为了避免根音四、五度关系的两个和弦做旋律连接时可能出现的四部同向。

还有一点需要特别强调，S-D 低音进行只能上行二度，而不能反向七度下行，否则就会与上方同样下行的三个声部形成四部同向。

另外，为了在有限的空间里活跃低音线条，有时同一和弦的低音可以做八度跳进。当然，在填写内声部的过程中很可能需要再来对低音做音区、方向等局部调整。

【例 3–18】



四、填写内声部

下一步就是填写内声部了。与旋律和低音声部相比，内声部的基本原则是力求平稳，给两个外声部作好支撑。

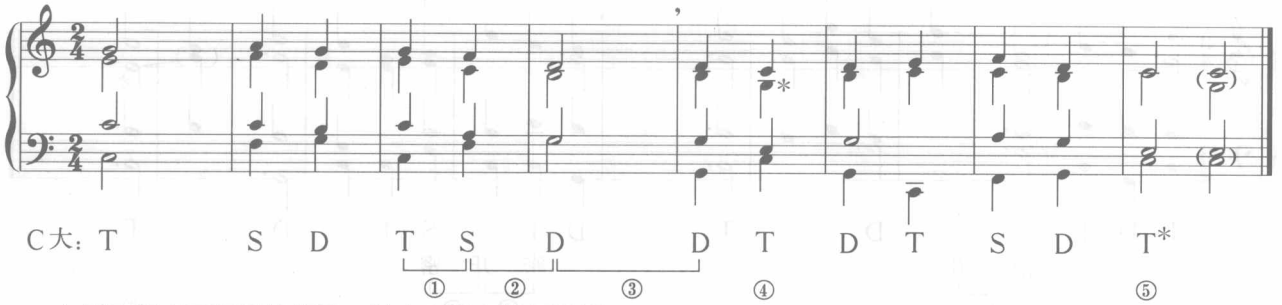
1.根据旋律所在音区，选择合理的排列法。

在原位正三和弦的连接中，除了前述“三音跳进”和“声部换位”两种情况之外，前后两个和弦不能任意改变排列法，否则就会造成“不良进行”。若旋律以级进、小跳（三度）为主，没有出现四度、五度及以上的跳进，也就无需改变排列法了，这时，一定要根据旋律所在音区，选择好排列法，并保持不变。

这道例题中没有出现四度五度跳进，可以只用一种排列法。用开放还是密集呢？这条旋律主要在中音区，用开放排列势必造成中声部音区过低，甚至有可能超出音域范围，因此采用密集排列法比较合适。

2.正确运用和声或旋律连接法完成连接。

【例 3–19】



上例是完成了配置的旋律。其中有五点需要说明：

①T-S 是旋律连接法，这时低音必须做四度进行。

②S-D 要求低音上行、上三声部下行，若低音下行七度跳进，就造成了四部同向。例题中第 4 小节低音和次中音声部同度，这是允许的，注意仍要用上下两个方向的符干表示出两个声部。

③关于这个连接，可能会有这样几个问题：

第一，两个 D 没有构成切分和弦吗？没有，因为第 4 小节的 D 是从强拍开始的，而且第二句开头可以用任意和弦。

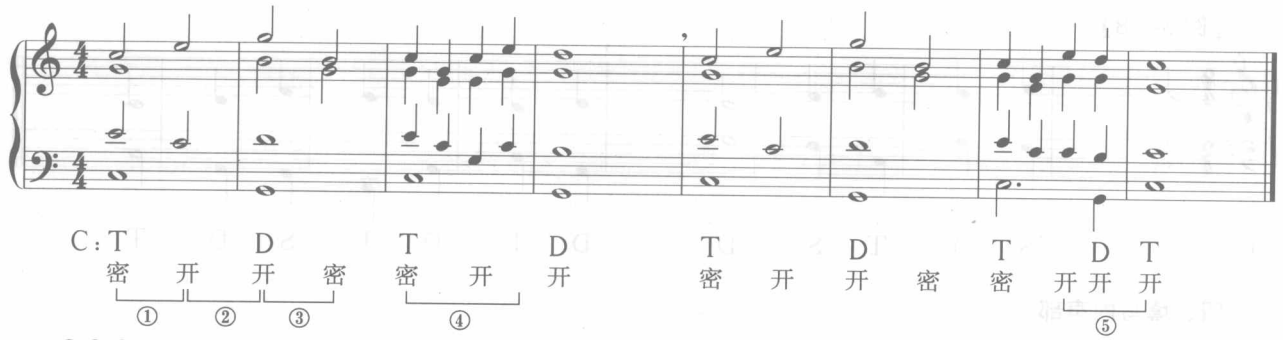
第二，第 5 小节的低音为何要低八度？因为第 5 小节 D-T 是旋律连接法，低音必须做四度进行，若 D 的根音 G 仍在第四间，一来它比后面 T 的次中音声部还高，构成了“声部超越”的“不良进行”；二来它下行五度跳进到 T 的根音 C，就会形成四部同向。

④注意中音声部的 G 音，虽然符头位置很低，按照一般的书写规则符干应当向上，但是，在四部和声中，中音声部符干统一向下。这是实践中经常出现的问题。

⑤最后的这个 T 和弦不完整，因为 D 中的导音和上中音都按照其自然倾向解决到了主音。在全终止中，这种省略五音、重用根音的 T 是可以的，尤其是 D 的导音在旋律声部时必须这样解决。但如果 D 和弦中的导音在内声部，那么也可以下行三度，进行到 T 的五音，那样就可以得到一个完整的 T 和弦（如谱例括号中所示）。而此题恰好属于这种情况，所以，最终解决到两种 T 和弦都可以。

【例 3–20】

下例旋律中有多处四度以上的跳进，需要考虑改变排列法的问题。



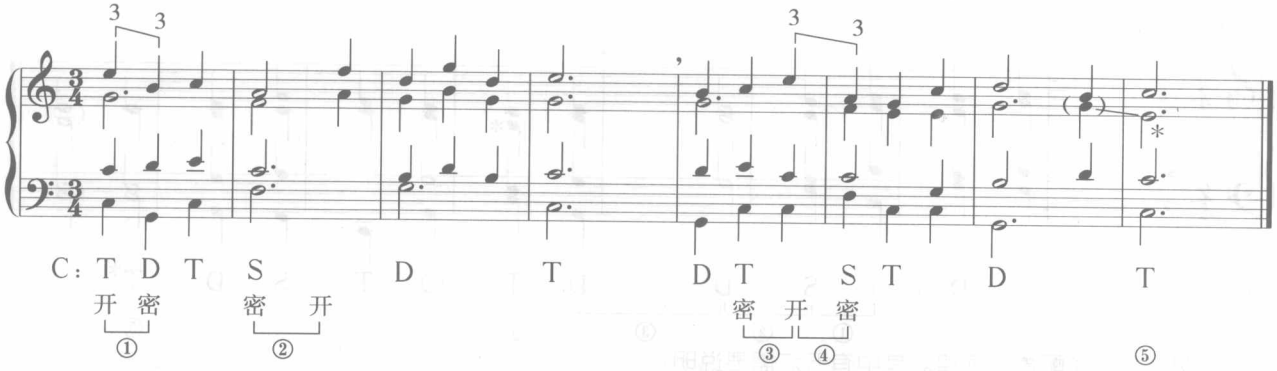
①②③第 1 小节旋律为三度进行，排列法可以不改变。但第 2 小节旋律是下行的六度大跳，必须从开放排列改密集排列，就是说，第 2 小节的第一个音 G 必须为开放排列，而两个不同的和弦之间是不能改变排列法的（三音跳进除外），这样，第 1 小节的这个 E 音就要提前改为开放排列了（用和弦换位的方法）。

④整小节都是 T 和弦，可以根据旋律方向自由改变排列法。这里考虑到第四个音比较高，最好用开放排列，所以在第三个音提前改开放排列了。

⑤T-D-T 三个不同的和弦排列法需一致。

【例 3–21】

下例用到了和弦换位和三音跳进。



①旋律声部是四度下行跳进，是从 T 的三音跳进到 D 的三音，可以用三音跳进的方法，由开放排列改为密集排列，共同音保持，形成和声连接法。

②旋律上行六度大跳，两个音可以用同一个和弦 S，因此用和弦换位改变排列法，共同音保持，也是和声连接法。

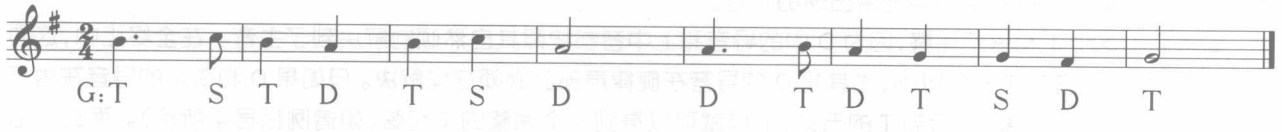
③④之所以把第 5 小节的 E 音用和弦换位改成开放排列，是因为第 6 小节的 A 音下行五度跳进，要改成密集排列，它们分别是 T 和 S 的三音，可用三音跳进。

⑤D 和弦的导音在外声部，必须上行解决到主音，而三和弦不能省略三音，因此，D 和弦中的根音就要下行到 T 的三音，形成省略五音、重用根音的 T。

作业 3

作业 3–7　用正三和弦为下列旋律配和声。

（1）



（2）此题注意标有“＊”的几处，旋律出现了四度及四度以上的跳进，需要用和弦换位或三音跳进改变排列法。

（3）此题的两个乐句保持同样的句法，都从弱拍起句。开头的不完整小节可以配 D，也可以不配和弦。旋律中的多处跳进要注意改变排列法。

五、和弦外音

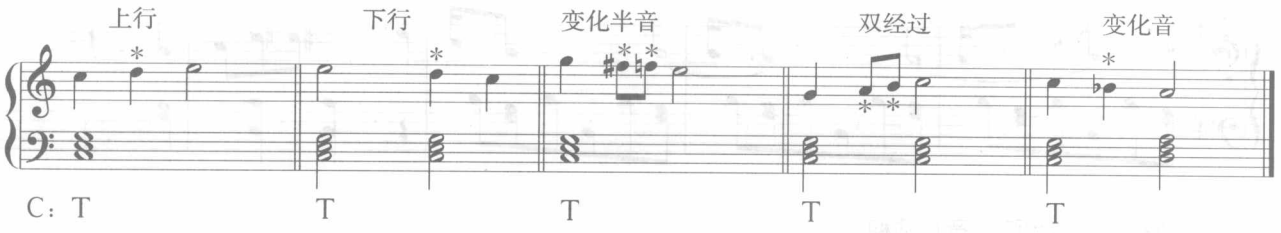
多声部中的和弦外音，是指在某和弦时值范围内出现但不属于该和弦的音，它可以出现在任何声部。和弦外音在它所处的和弦内常属于不协和音（有时也是协和音），这是和弦外音的主要标志。它通常需要直接或间接地解决到和弦音。使用和弦外音可以增加旋律声部的华彩性，增加和声色彩，改变和声紧张度等。

根据所处的节拍位置，和弦外音可以分为以下三大类：

1.弱拍、弱位上的和弦外音有三种

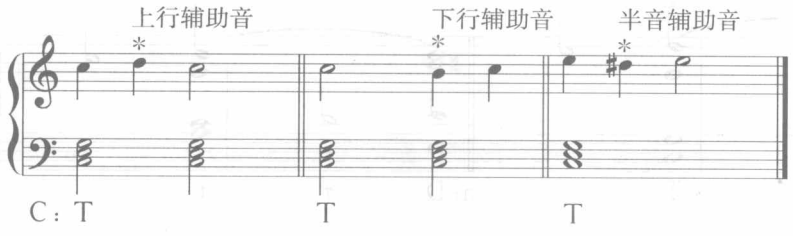
（1）经过音：当旋律作音阶（包括五声、七声和半音阶等）式上行或下行时，处于弱拍或弱位上、时值较短的和弦外音，称为经过音。（注：本节所有谱例中标“＊”者均为和弦外音）

【例 3-22】

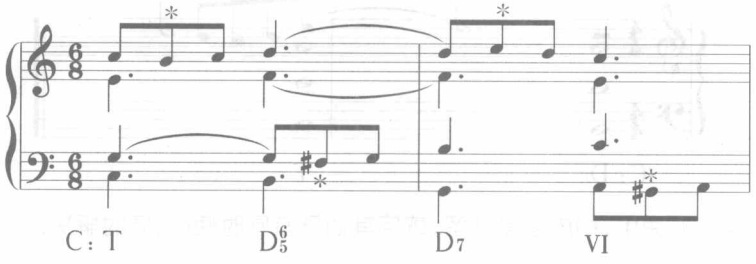


（2）辅助音：位于两个相同的和弦音之间，并与之形成级进关系的和弦外音，称辅助音。辅助音分为“上辅助音”和“下辅助音”两种。它可以是调式自然音，也可以是变化音，一般时值较短。

【例 3-23】

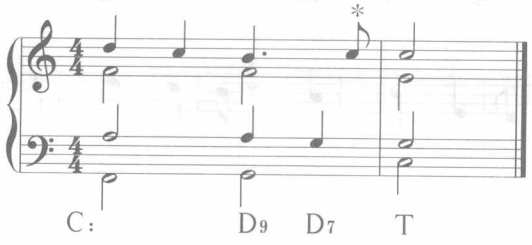


【例 3-24】



（3）先现音：当两个和弦连接时，属于后一和弦的音出现在前一和弦末尾的弱拍弱位上，称为先现音。它以同音反复的形式解决。

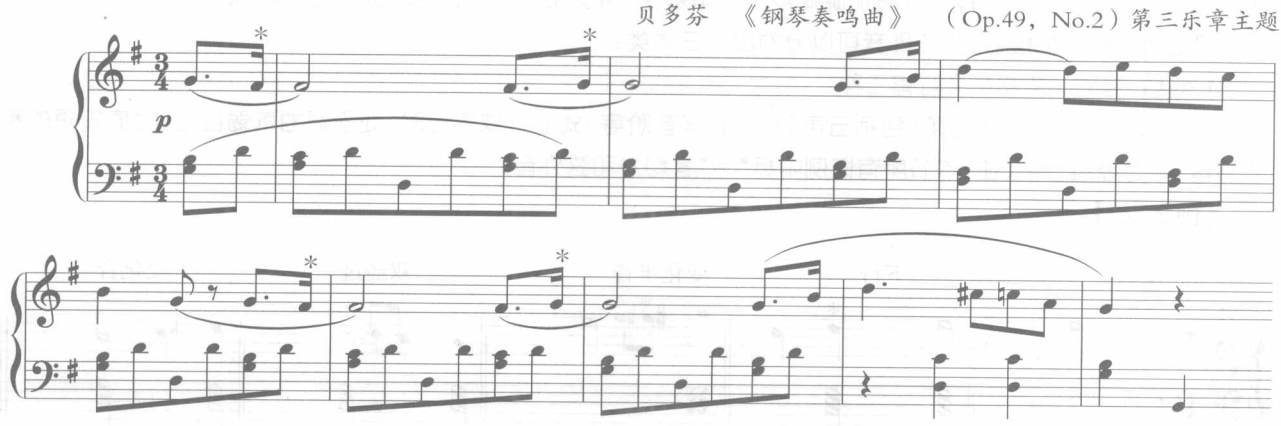
【例 3-25】



下面是先现音的一个实例。

【例 3-26】

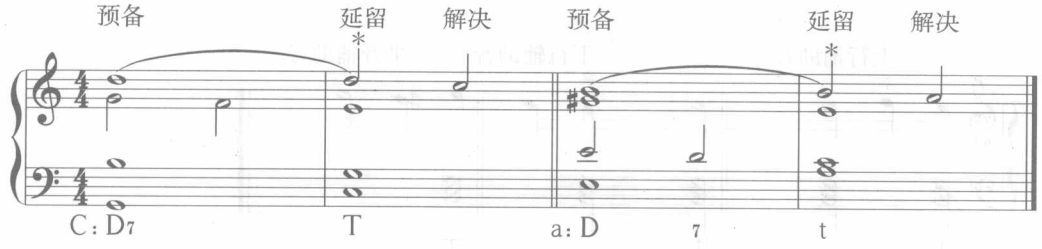
贝多芬 《钢琴奏鸣曲》（Op.49，No.2）第三乐章主题



2.强拍、强位的和弦外音有两种

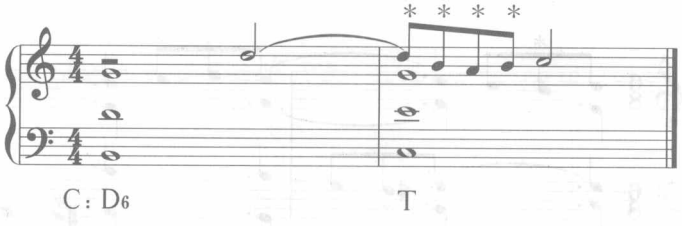
（1）延留音：延续到后一个和弦并予以解决的、属于前一和弦的音，称为“延留音”。延留音有三个阶段：预备：在前一小节预备；构成：在次一小节的强拍或强位；解决：级进（上、下二度）解决到后面的弱拍上。

【例 3-27】



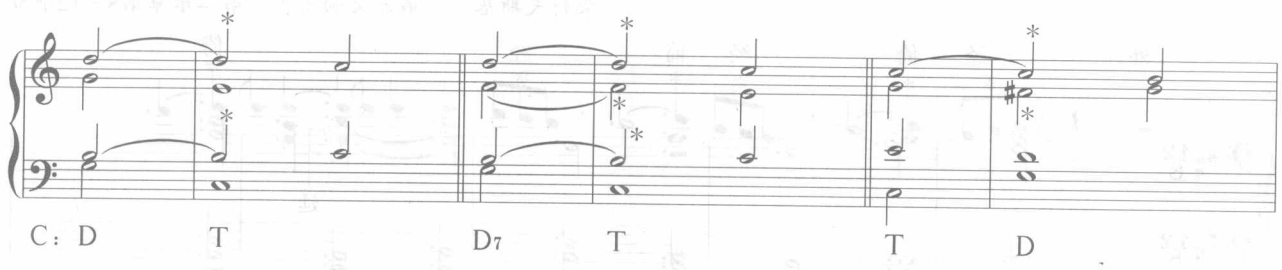
在解决前，常可以使用一些时值较短的音符做装饰，使旋律活泼。

【例 3-28】



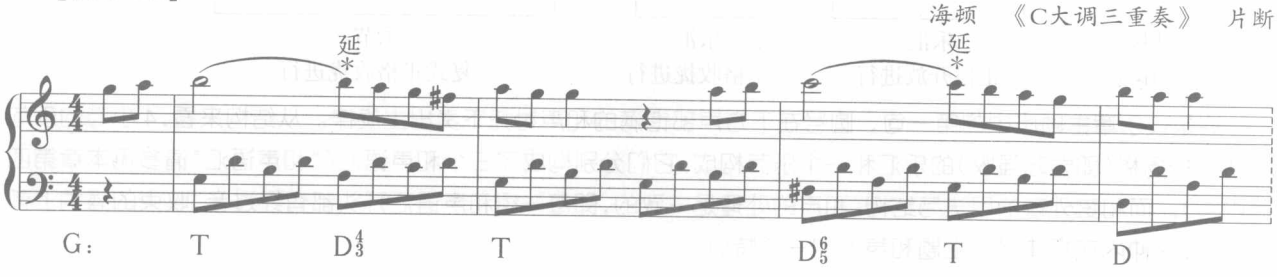
也可以在几个声部中同时使用，构成多重延留，或与其他外音同时使用，同时解决。

【例 3–29】



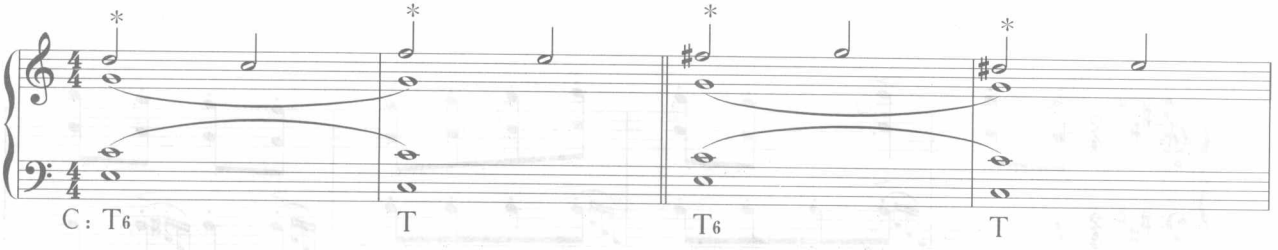
下面是使用延留音的一个实例。

【例 3–30】



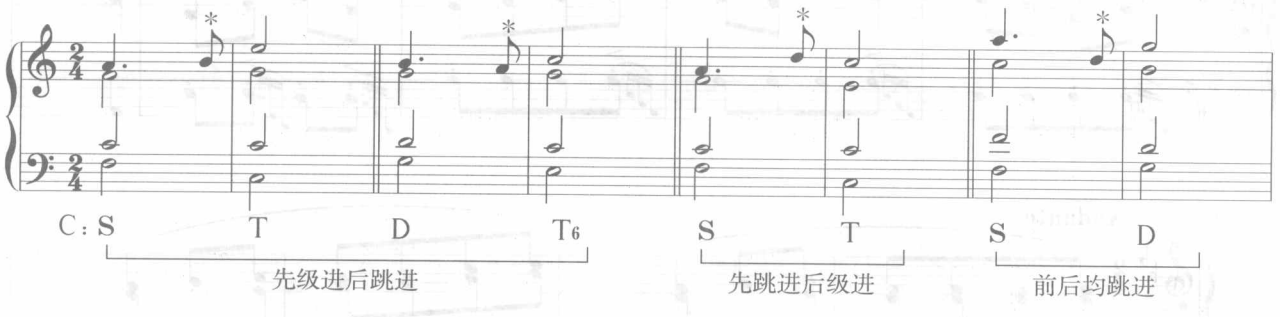
(2)倚音：没有预备的延留音就是倚音。它通常下行或上行二度解决。

【例 3–31】



(3)换音：特征是以跳进方式进入或以跳进方式解决，通常时值较短，位于弱拍、弱位的情况较多。

【例 3–32】

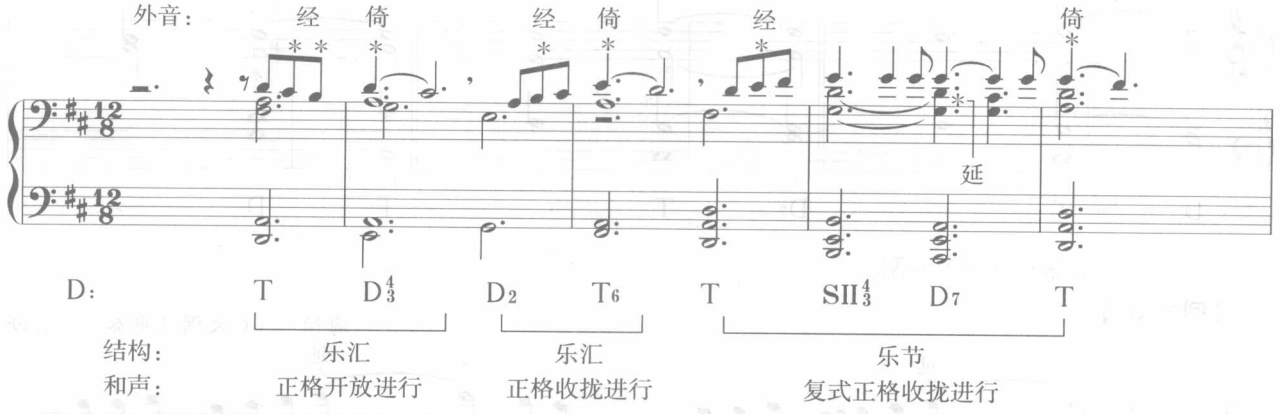


以上讲述了各种和弦外音，那么在音乐分析过程中如何确定哪些是和弦“内”音，哪些是和弦“外”音呢？

首先需要强调的是，和声语言与音乐结构（如乐句、乐节、乐汇、动机等）是密切相关的，抛开结构孤立地看待某一个和弦，就如同不联系上下文就无法确定多音字的读法和词性一样——例如“小心地滑”中“地”是多音字，如果加上一个主语“他”，此字就读“de”，是助词；如果是放在湿滑地板上的警示牌，此字就读“di”，做名词。因此，从音乐结构入手、充分了解和声语境之后再分析和弦，不但可以保证准确性，还可以提高效率。面对声部较多、织体复杂的作品时更是如此。如下例：

【例 3-33】

柴科夫斯基 《第五交响曲》 第二乐章第8—12小节

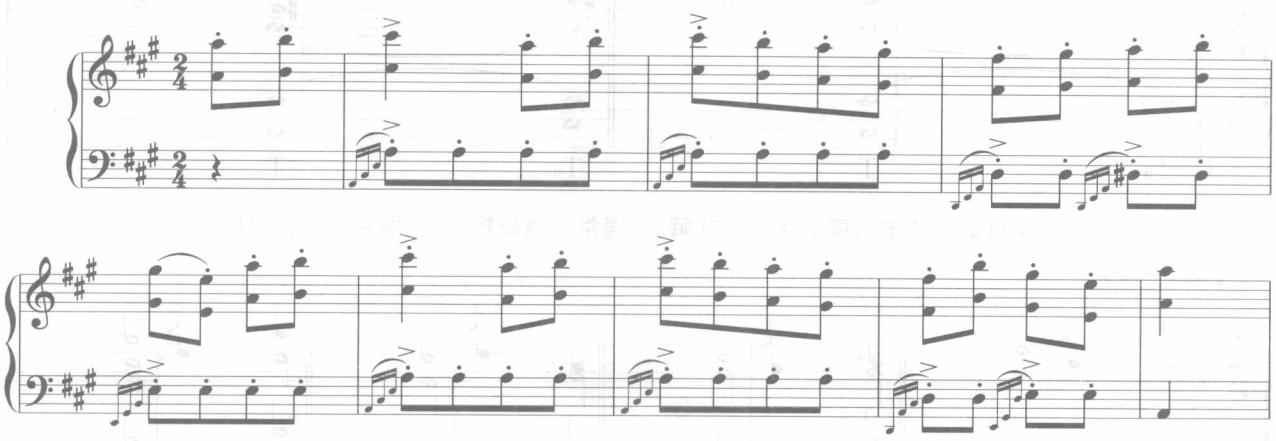


这是该乐章主题段中的第一句，圆号在下方声部饱满的和声衬托下奏出主旋律。从结构来看，4小节的乐句由两个抑扬格（即弱起强收）的乐汇和一个乐节构成，它们分别构成了三个和声语汇（“和声语汇”请参见本章第四节内容）。而和弦外音的用法与结构、和声的处理是一致的，即每一组和声语汇开头都有经过音，收束的强拍上都有倚音，这种内在规律是该主题和声上的一个特点。

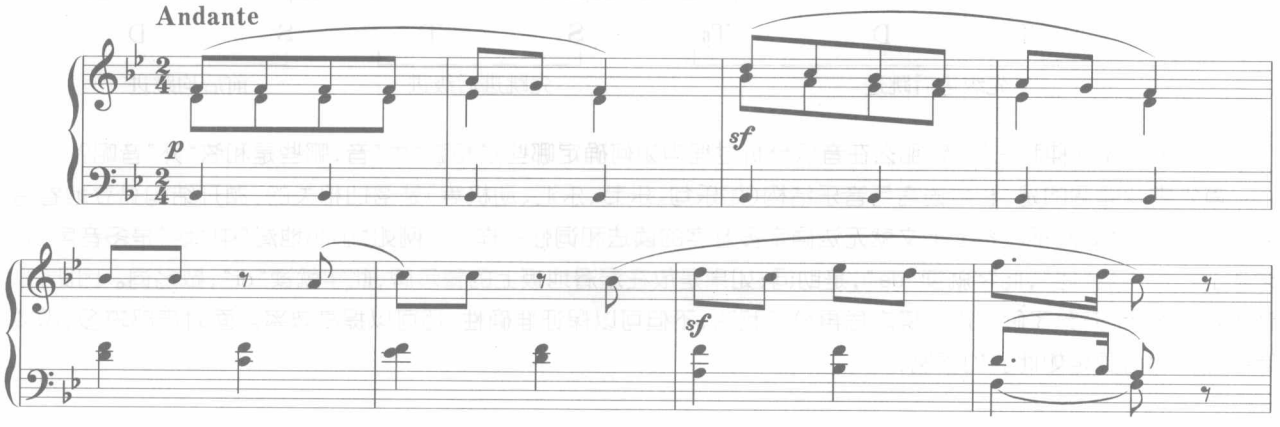
作业 4

作业 3-8　分析下列音乐片断，指出旋律中的和弦外音。

（1）

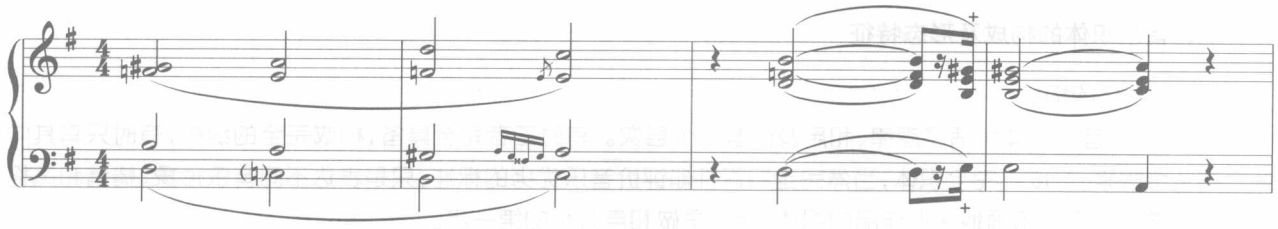


（2）

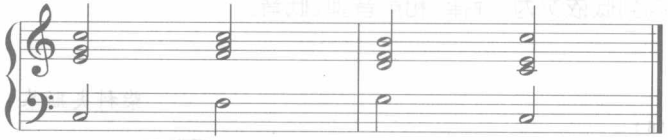


（3）

舒曼 《童年情景》 作品15之13



作业 3-9 请考虑在下列和声连接当中如何增添必要的和弦外音。



C大：

第三节 音 乐 织 体

【本节要点】

在音乐作品中，和声是以种种不同的织体面貌呈现出来的，因此认清织体中的和声写作是和声分析的关键。本节主要讨论音乐织体的有关问题：

1.一般而言，构成音乐织体的是旋律、和声、低音三个层次，它们有多种组合的方式；

2.每个层次中有数量不等的声部，根据艺术表现的需要而设置；

3.那些规律性出现的音型被称为织体单元；

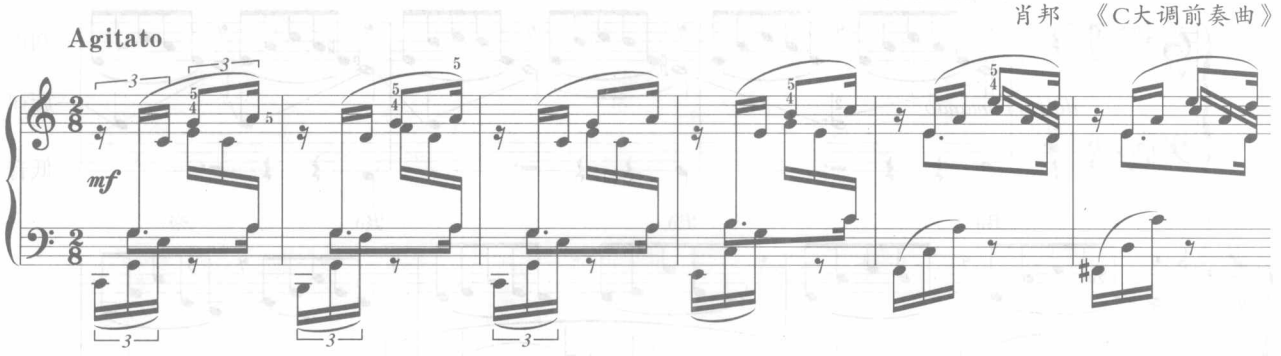
4.和声层一般用音型化写法，如各种柱式和弦、分解和弦等；

5.低音层在不同织体形态中会有不同形态。

在实际操作中，解构音乐织体，往往是我们进行和声分析的第一步，尤其是面对下面这种织体复杂的作品时。

【例 3-34】

肖邦 《C大调前奏曲》



那么，什么是音乐织体呢？

它是多声音乐纵横关系构成的空间组织形态和运动方式，横向的声部进行、纵向的声部结合，静态的“组织形态”、动态的“运动方式”都属于织体的范畴。人们常把“织体”和“音型”（或“伴奏音型”）混为一谈，但实际上，织体是音高组织、声部运动、节奏系统等多种因素的总和，而“音型”只是织体中某一个层次里有节奏特征的若干音组，两者是整体与局部的关系。

关于织体的问题十分庞杂，这里仅从和声分析的角度介绍一些必需的内容。如，怎样分析作品的织体构成，辨认出旋律所在声部，和声音型的基本形态有哪些，不同情况中如何明确真正的低音位置等。

一、音乐织体的构成及形态特征

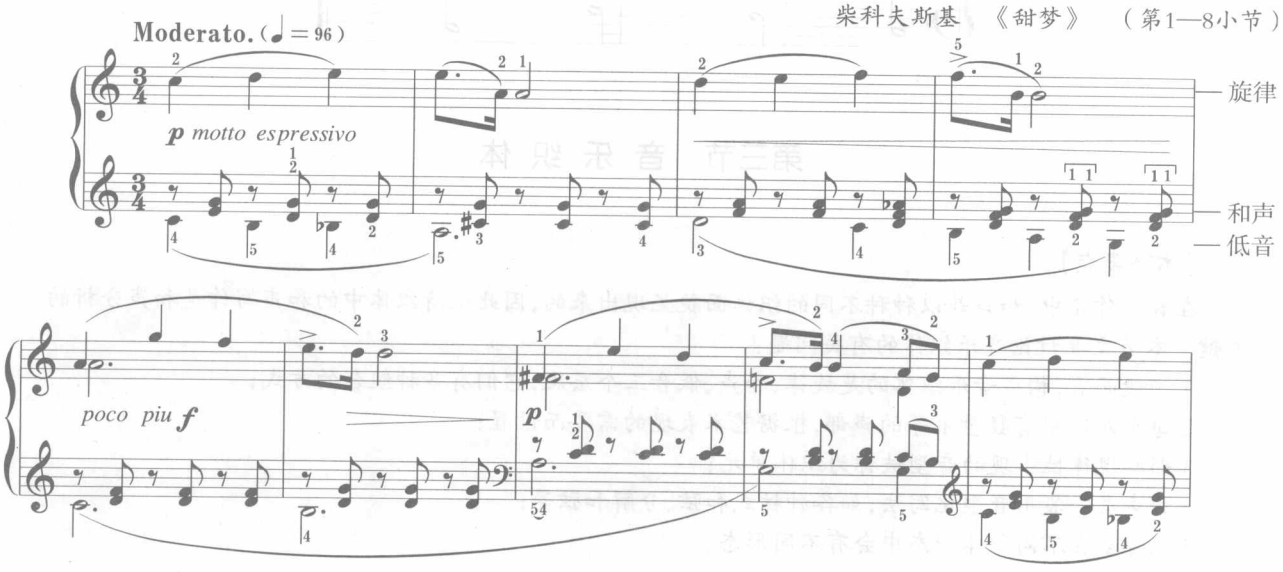
1.音乐织体的构成

总的来说，音乐织体包括了旋律、和声及低音三个层次。有时三者完全具备，构成完全的织体，有时只有其中两个或一个因素，构成不完全织体，当然完全与否并非评价音乐优劣的标准，只是表达不同音乐形象、情绪和风格有不同的需要而已。正确地认识作品的织体构成，是做和声分析的第一步。

完全的织体形态有两种排列方式：

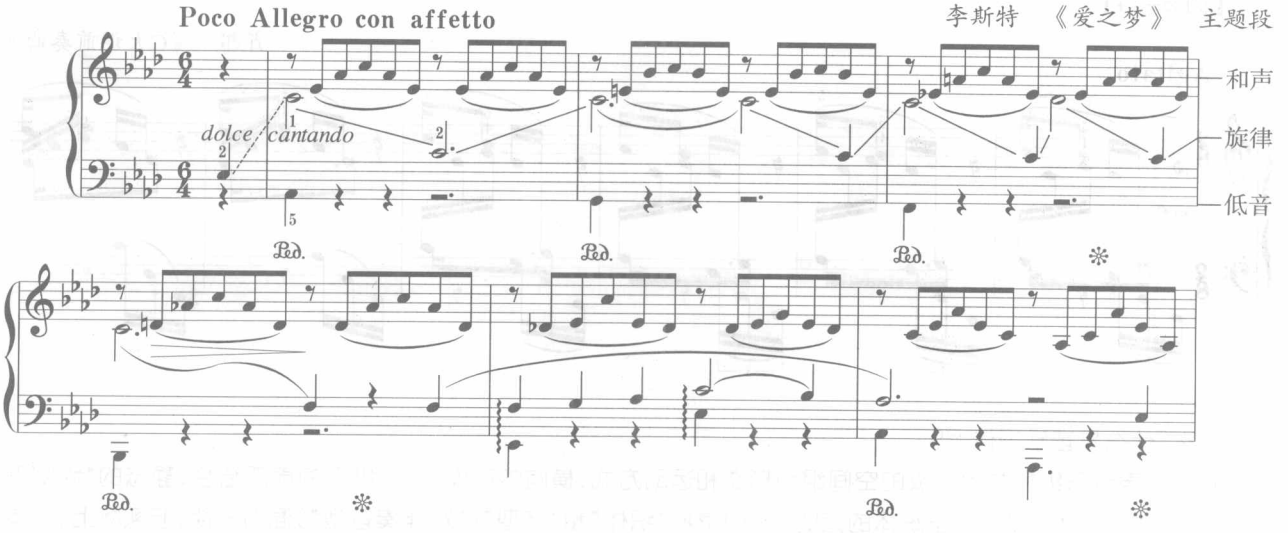
（1）一种排列方式是由高到低依次为：旋律、和声音型、低音。

【例 3-35】



（2）另一种排列方式是由高到低依次为：和声音型、旋律、低音。

【例 3-36】

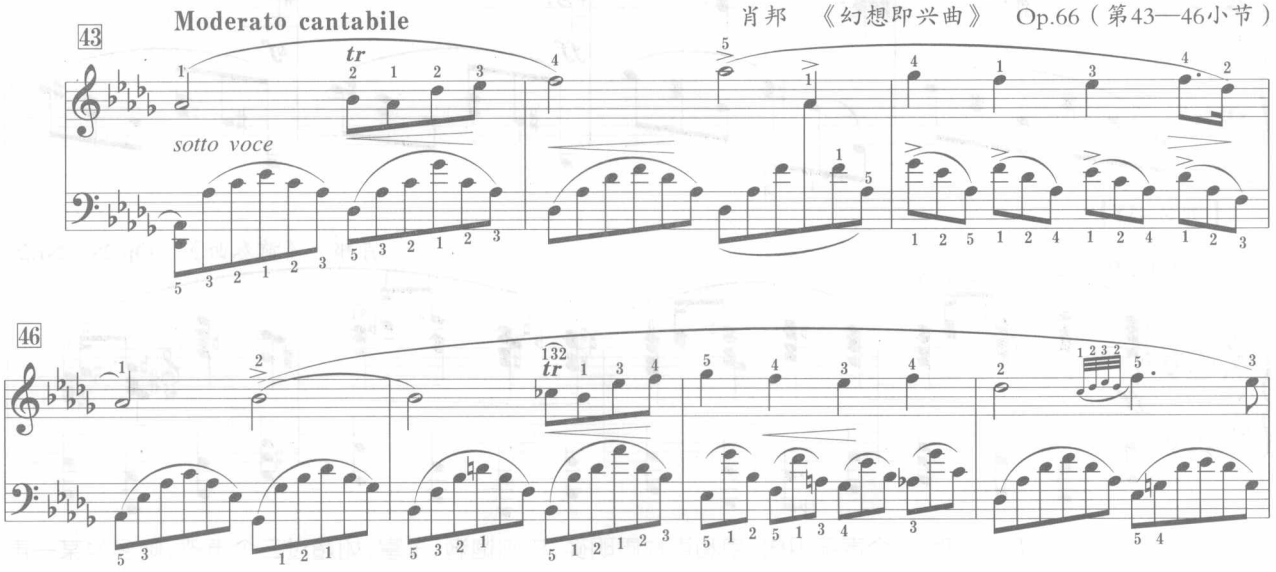


不完全的织体形态有三种排列方式：

（1）旋律在上，和声音型在下。

【例 3-37】

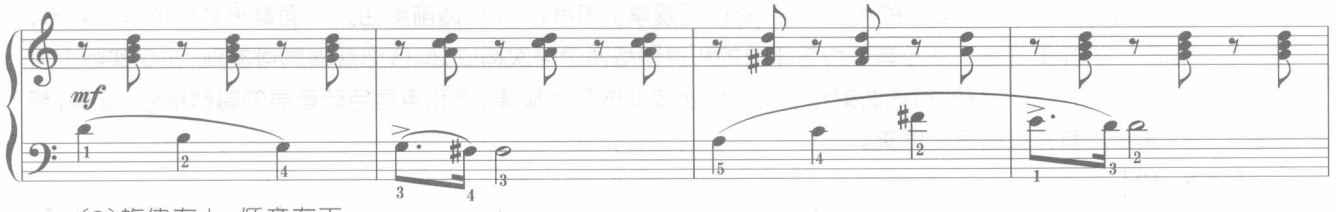
肖邦 《幻想即兴曲》 Op.66（第43—46小节）



（2）和声音型在上，旋律在下。

【例 3-38】

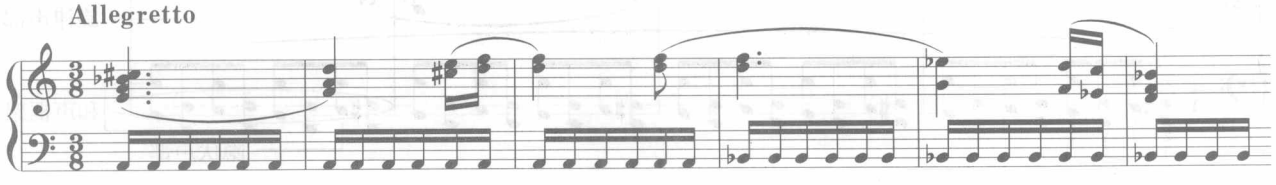
柴科夫斯基 《甜梦》 （第17—20小节）



（3）旋律在上，低音在下。

【例 3-39】

贝多芬 《献给爱丽丝》 尾声部分



另外，旋律或音型单独陈述的片断也是不完全形态。

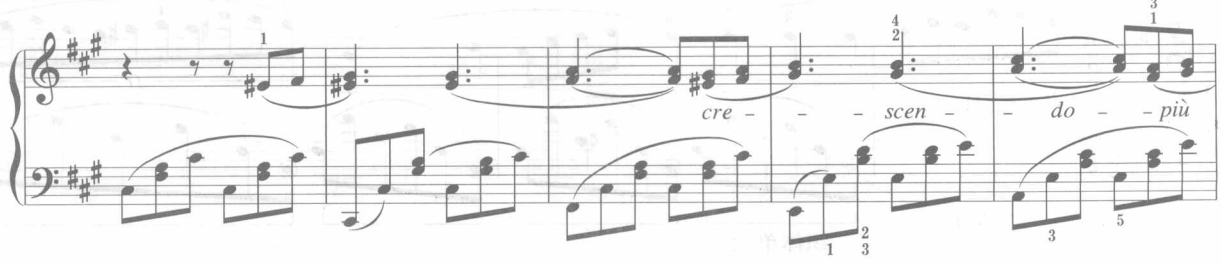
2.各层次的声部数量

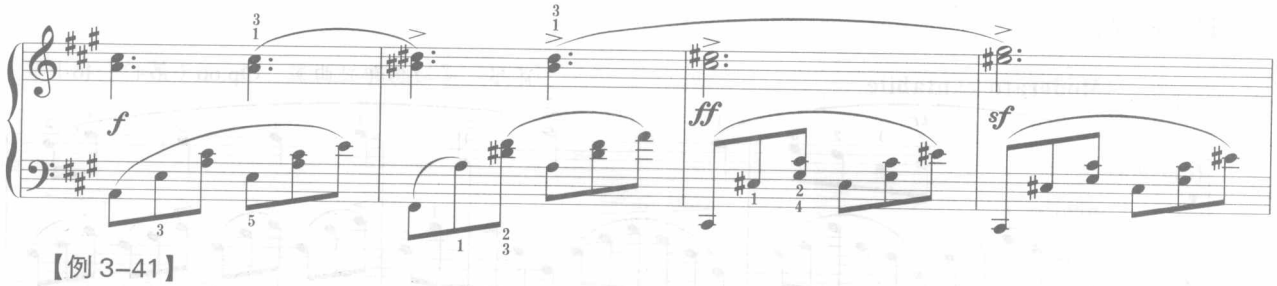
横向看来，整个音乐织体是由若干声部叠合而成，旋律、和声、低音三个大层次中分别包含不同数量的声部。

织体中的旋律如果处于上方，多为单声部，也可能用两个声部（如三度、六度、八度平行，【例 3-40】），甚至用和弦形式【例 3-41】予以强化；旋律在中间时多为单声部，以保证旋律线条清晰【例 3-36】。

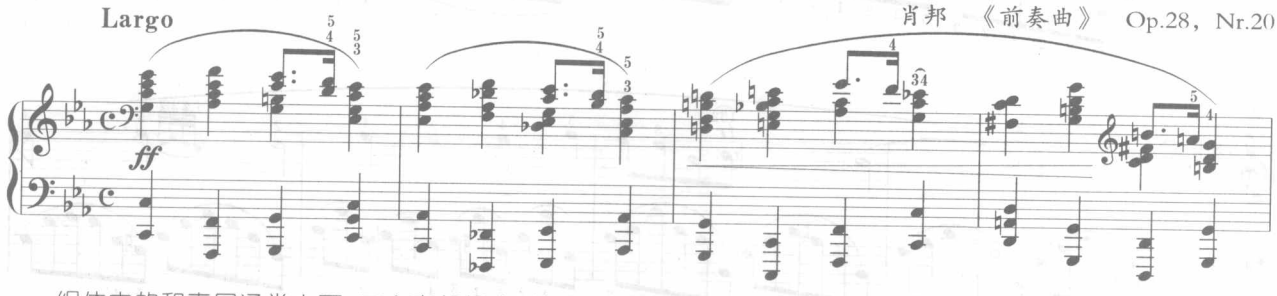
【例 3-40】

门德尔松 《威尼斯船歌》 Op.30，No.6（第22—30小节）





【例 3-41】

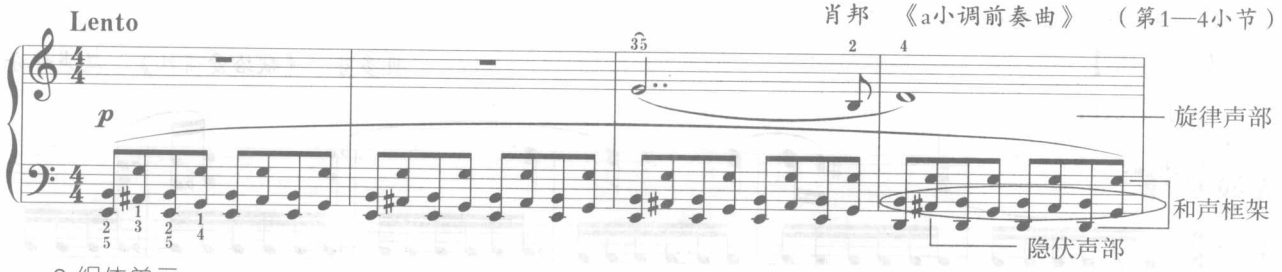


织体中的和声层通常由两、三个声部组成，使和声性质明确，音响饱满、丰富，如超过三个声部，则多为某一声部的叠加。

织体中的低音层也多为单声部，以免音响混浊、线条不清，尤其是线性低音进行、旋律化低音等能够独立为一个声部层的低音【例 3-38】。低音需要强化时常用八度（见例 3-41 的低音）。

有些作品的织体中包含着复杂的声部分层，需仔细观察。如肖邦《a 小调前奏曲》，表面看来其织体非常简单，是由右手单声部的旋律与左手八分音符均匀律动的和声音型两个层次构成，但仔细观察就可发现，左手实际上可分为三个声部，包含着纯五度的和弦框架和一条锯齿状波动的隐伏旋律，是和声层与低音层的隐蔽结合，这样，整个音乐织体实际上有完整的三个层次。

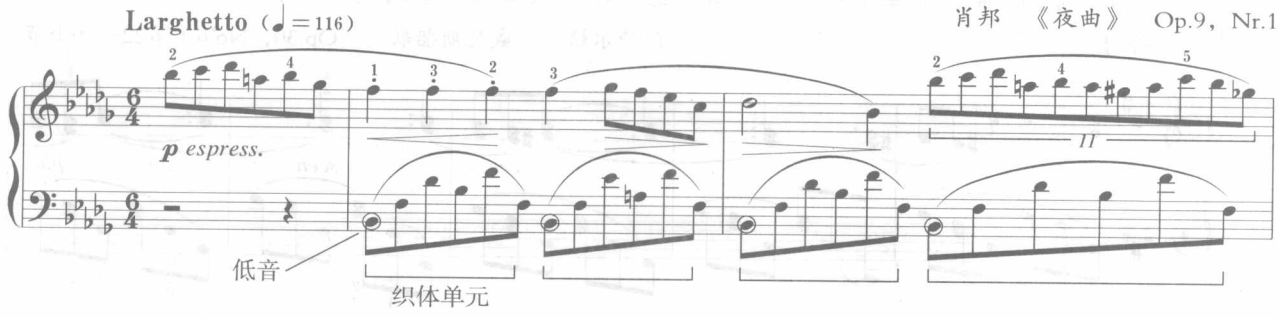
【例 3-42】

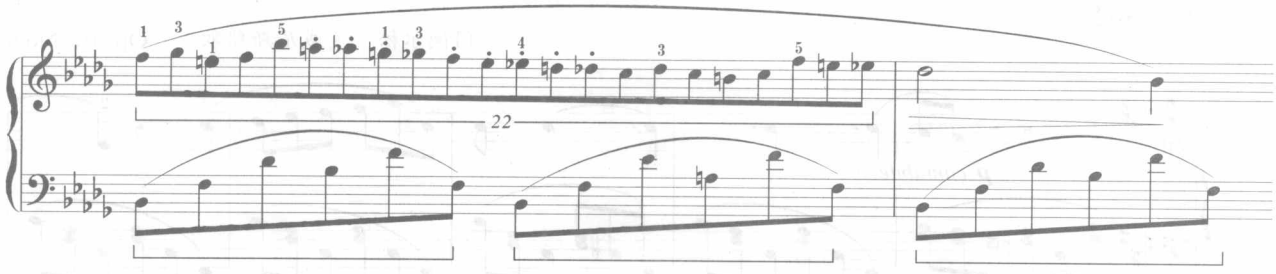


3.织体单元

所谓“织体单元”，是指织体中具有“原形”意义的短小片断。它通常为 1—2 小节，包括一个或两个和弦，有特征鲜明的音型样式和节奏律动，这个“原形”在音乐发展过程中被规律地重复、变化和再现。明确音乐织体的基本单元，把握好循环一次的时值、和弦构成特点等陈述规律，可以大大提高和声分析的效率。

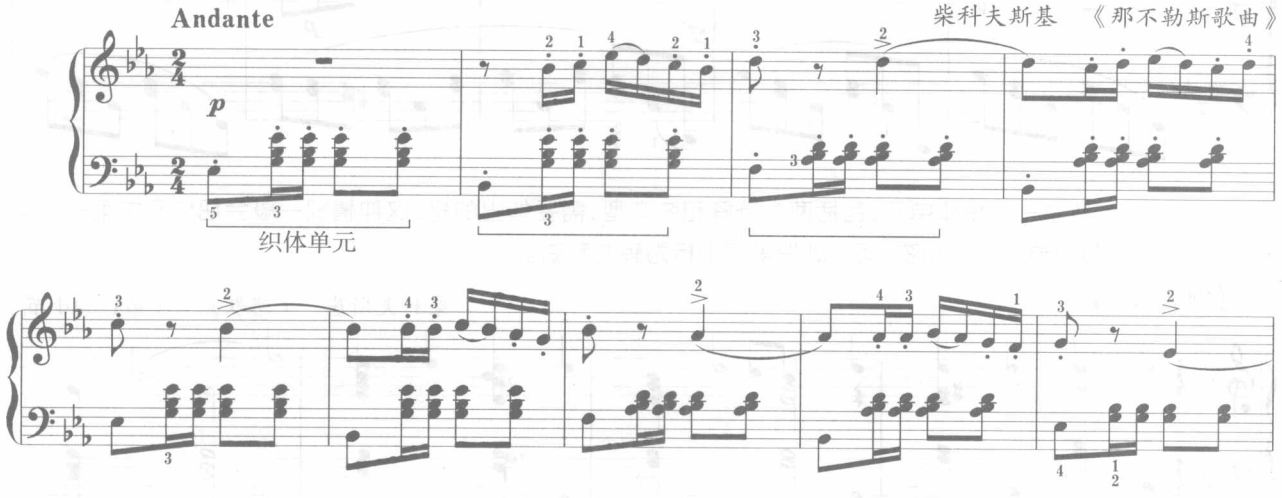
【例 3-43】





上例的织体由旋律、和声和低音三个层次构成(每组和弦的第一个音是低音声部,4 个小节是♭b 小调的主持续),每一个完整的分解和弦音型为一个织体单元,循环周期是三拍(半小节)。

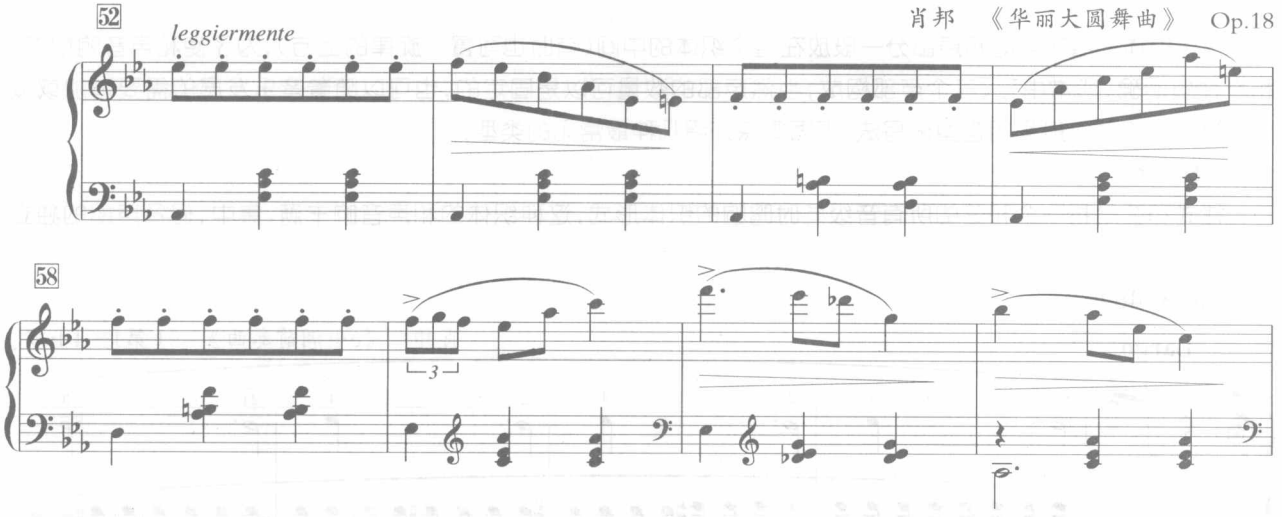
【例 3-44】



上例也由旋律、和声、低音三个层次构成,一小节为一个单元,包括一个和弦,每组音型的第一个音是低音,与中层的和弦构成一个舞蹈性的节奏型。

圆舞曲的伴奏织体通常以一小节为一个单元,第一拍奏和弦低音,第二、三拍在中音区奏音型化的和弦,如下例:

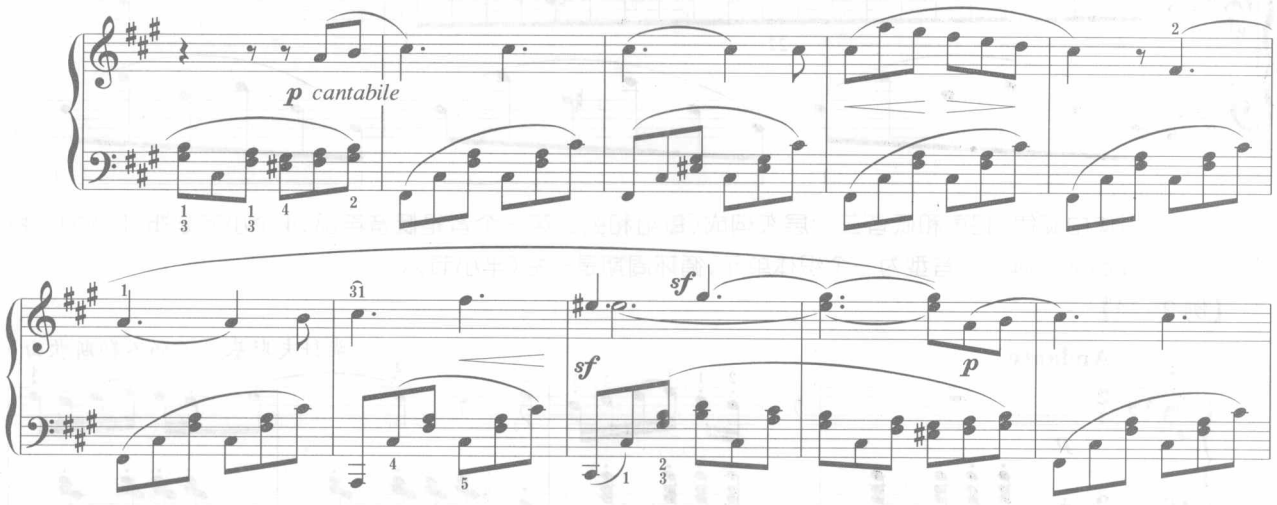
【例 3-45】



船歌和摇篮曲多为 $\frac{6}{8}$ 拍或 $\frac{3}{4}$ 拍,伴奏音型多是规律性的起伏、晃动,织体单元的重复和发展也比较规律,如下例:

【例 3-46】

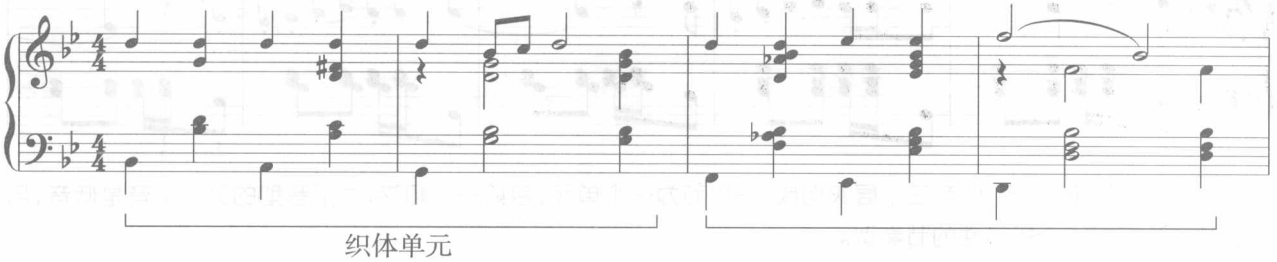
门德尔松 《威尼斯船歌》 Op.30，No.6



上例以一小节为一个织体单元，包括两个分解和弦音型，需要指出的是，这种情况一般会把单元中第一个音看为低音，以小节为单位标注和弦，而不必把第二组标为转位和弦。

【例 3-47】

柴科夫斯基 《悲歌》 （第1—4小节）



上例的织体基本单元较长，为两小节，每个单元包含了三个和弦，低音声部是级进下行。

二、和声层常见的织体形态

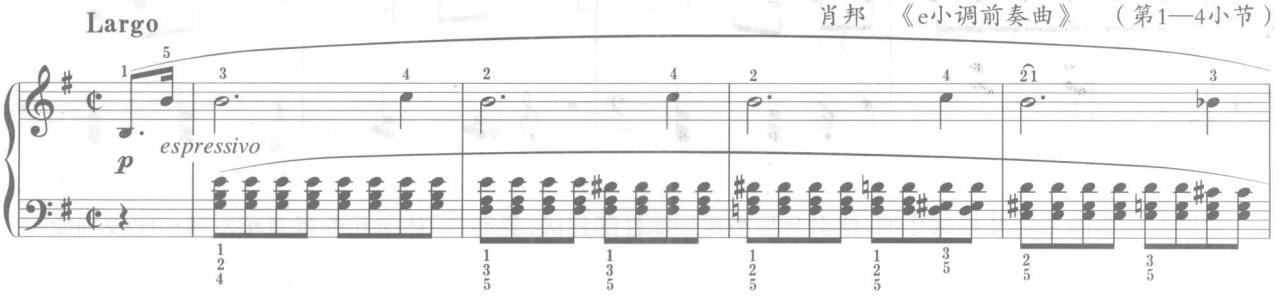
音乐织体三层次中的和声部分一般放在整个织体的中间（有时也可置于旋律的上方），为了使和声音响饱满、和声性质明确，通常由二、三个声部构成，当然声部的数量可以是固定的，也可以随着音乐发展的需要增加或减少。这个和声层一般采用音型化写法，下面重点介绍几种最常见的类型：

1.柱式和弦

柱式和弦是指一个和弦的所有音级同时鸣响的织体形式，这种织体的和声音响丰满、集中，但各声部的独立性不强。

【例 3-48】

肖邦 《e小调前奏曲》 （第1—4小节）



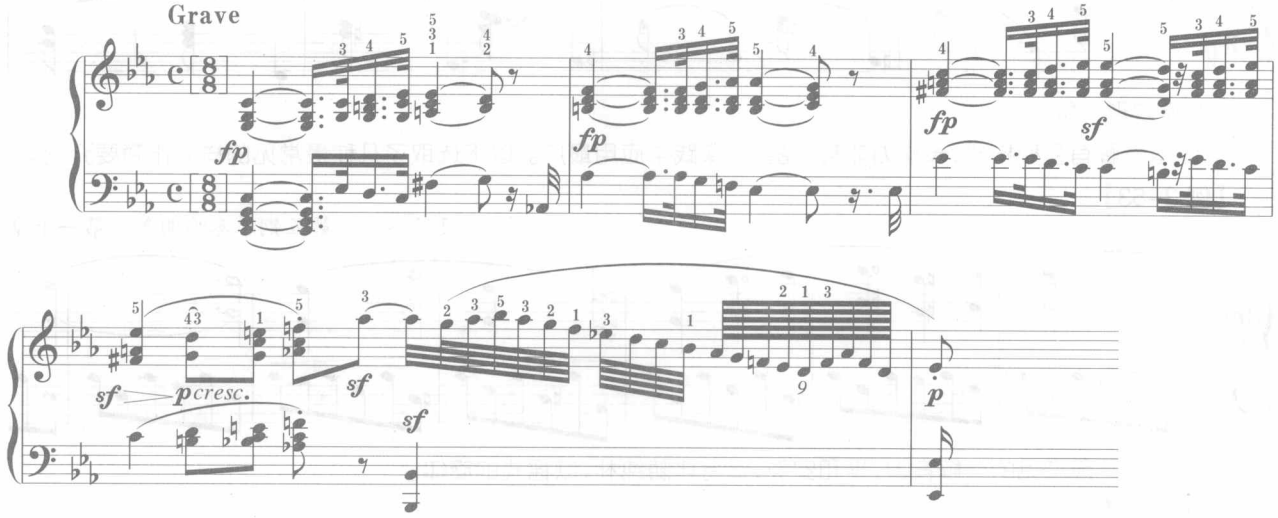
上例由旋律与和声两个层次构成，和声部分采用节奏均匀律动、连续下行的柱式和弦，表达出苦闷、失落

的情感。

在一些慢板的、表现陈思、内省、戏剧性和悲剧性内容的音乐中，也常用柱式和弦。如贝多芬《悲怆奏鸣曲》第一乐章的引子部分（庄板），左手的单音与右手的柱式和弦反向进行，在中低音区密集排列，音响浓重、低沉，结合附点节奏，使音乐凝重而庄严。

【例 3-49】

贝多芬 《悲怆奏鸣曲》 第一乐章 引子



2.分解和弦

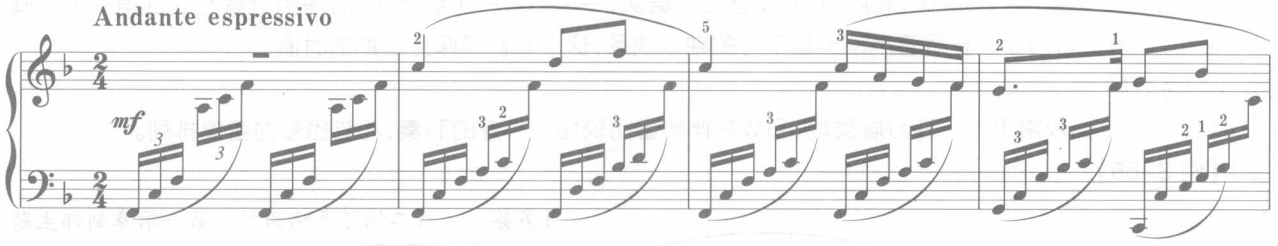
把和弦各音横向分解呈示的织体就是分解和弦，它可以使和弦在延续过程中获得丰富的节奏支撑，在音乐作品中有十分广泛的应用。分解和弦的音型种类繁多，这里只简要介绍几种比较常见的类型。

（1）上行分解

即和弦音由低到高分别展示的分解音型。这种音型在实践中应用较多。

【例 3-50】

门德尔松 《无词歌》 Op.85，No.1



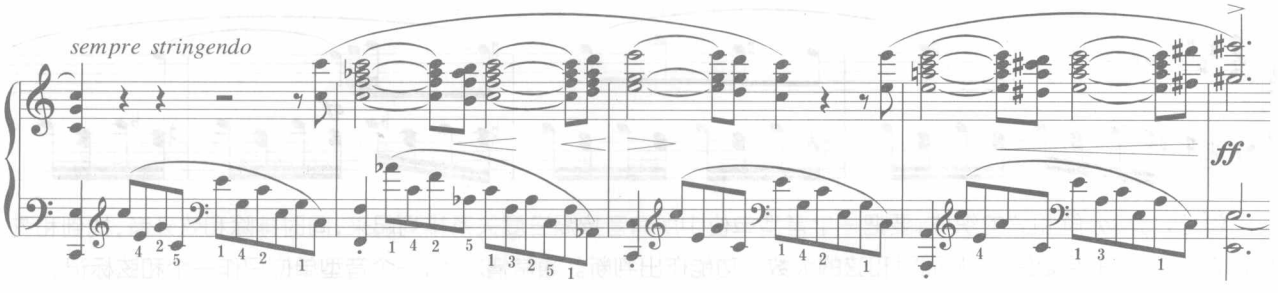
这种音型中最先出现的音是该和弦的低音，由它确定和弦低音位置。

（2）下行分解

是上行分解的逆形式。如下例左手是大幅度的下行分解：

【例 3-51】

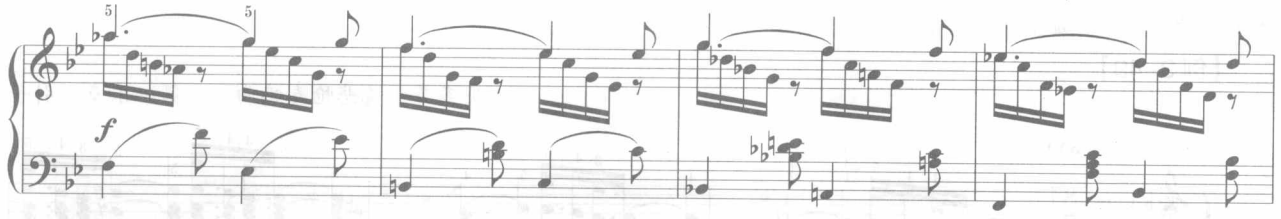
李斯特 《爱之梦》 动力再现部分



下例右手符干向下的内声部为下行分解音型，附生于高音的旋律声部。

【例 3-52】

门德尔松 《无词歌》 Op.53，No.3

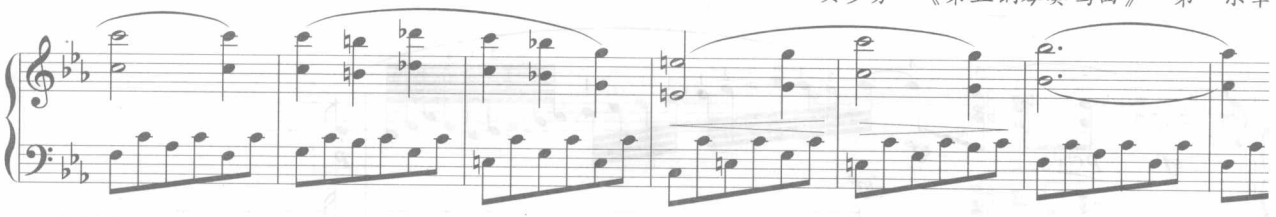


(3)波纹形分解

波纹型分解有多种样式，表现力非常丰富，在实践中应用最广。以下选取了几种最常见的样式作简要介绍。

【例 3-53】

贝多芬 《第五钢琴奏鸣曲》 第一乐章



上例左手是最常见的分解音型，平和安静，适合伴随纯朴、歌谣式的旋律。

【例 3-54】

贝多芬 《第三钢琴奏鸣曲》 第一乐章副部主题

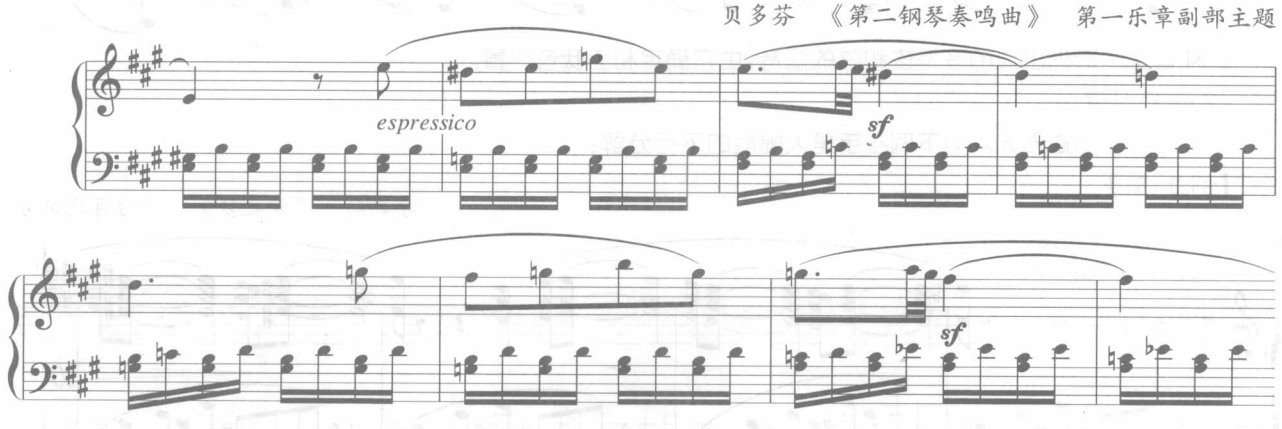
这个主题的织体包括了旋律、和声音型、低音三个层次，一小节为一个织体单元，每组分解和弦的第一个音同时也是和弦的低音，为了凸显低音声部半音下行的独立线条，这个低音需保持三拍的时值。

(4)半分解

半分解也是比较常见的一种分解类型，多数会伴随着比较均匀快速的节奏，和弦也多为密集排列。

【例 3-55】

贝多芬 《第二钢琴奏鸣曲》 第一乐章副部主题



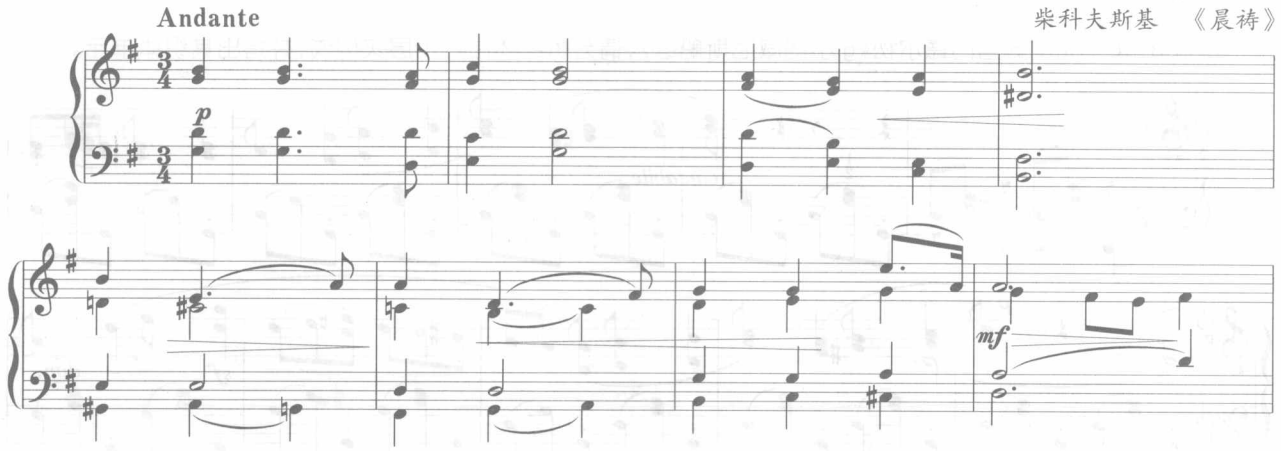
总之，分析分解和弦的织体，要把一个音型单位中所有音按照三度关系排列起来，同时排除和弦外音，找到和弦根音，确定和弦的原始结构，从而对和弦的级数和功能作出判断。通常情况下，一个音型单位只作一个和弦标记。

三、关于低音声部

低音通常是和声基础，在不同的织体中确定低音非常重要。这里需要明确的是，“低音”是指处于最低声部的音，和弦中的每一个音都可以作为低音，当根音做低音时是原位和弦，三音、五音或七音做低音时，就构成转位和弦。但和弦的“根音”是唯一的。

音乐整体采用合唱织体时，低音比较明确，就是处于最低声部的音。如下例：

【例 3-56】

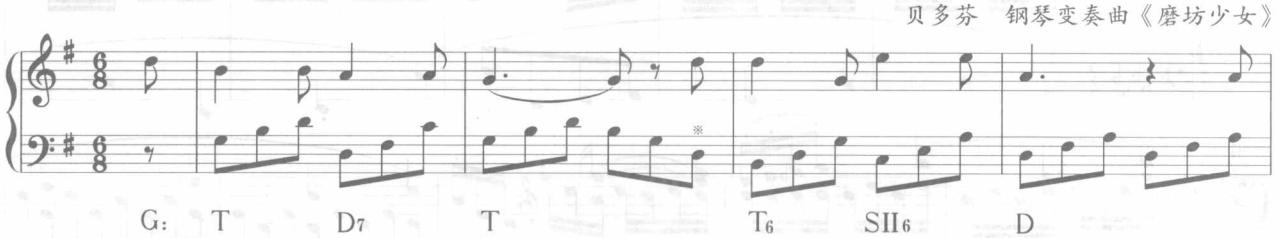


此例是典型的合唱织体，其特点是以四个声部为主，各声部节奏基本同步，音域在适合人声的范围内，声部进行具有歌唱性。例中第一句（第 1—4 小节）四个声部节奏完全一致，低音以跳进为主；第二句仍为合唱织体，但各声部间节奏略有交错，使音乐流动性加强，各声部线条更加独立清晰，低音以级进为主。

在三拍子圆舞曲伴奏织体中，重拍上的单音多为和弦低音（见例 3-44《那不勒斯歌曲》）。各种分解和弦的第一个音一般就是和弦的低音，前面已经分别讲过。

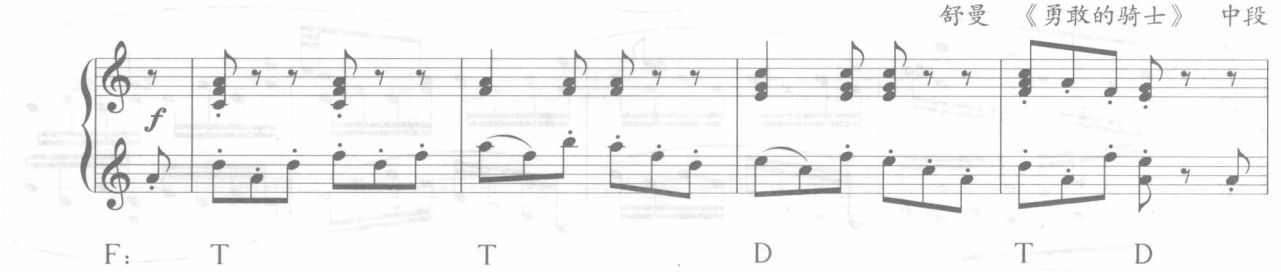
但需注意，有的分解和弦中最低音可能出现在音组的最后，节拍位置很弱，可能不具有真正低音的意义，如下例的第 2 小节。

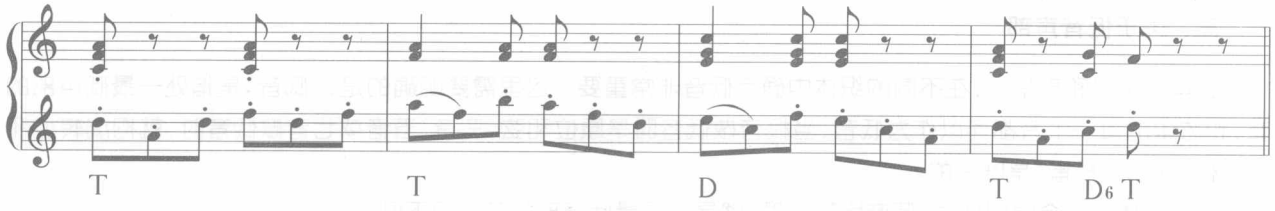
【例 3-57】



需要指出的是，当旋律声部放在低音声部时，一般应根据上方和声部分提供的和弦音来确定和弦，并标为原位和弦，而不必把旋律音看作和弦低音。如下例：

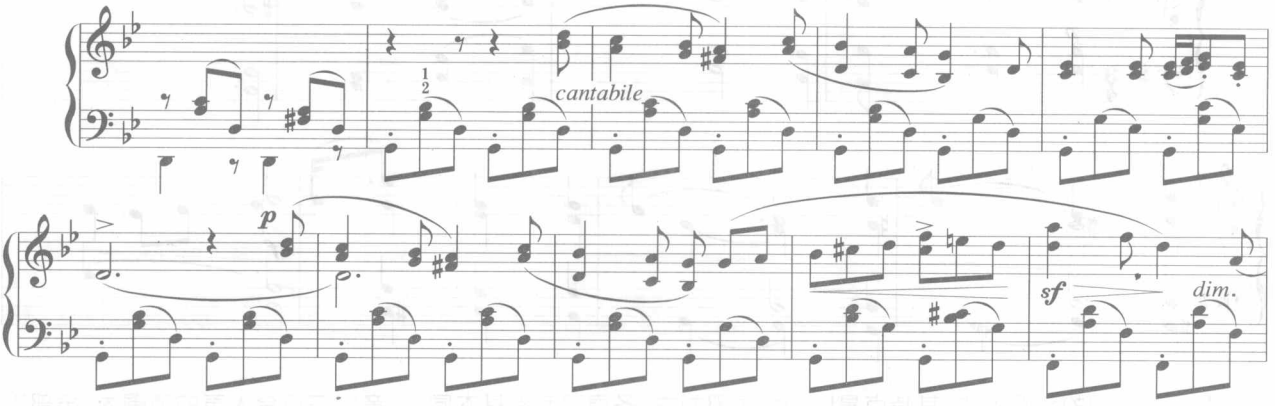
【例 3-58】



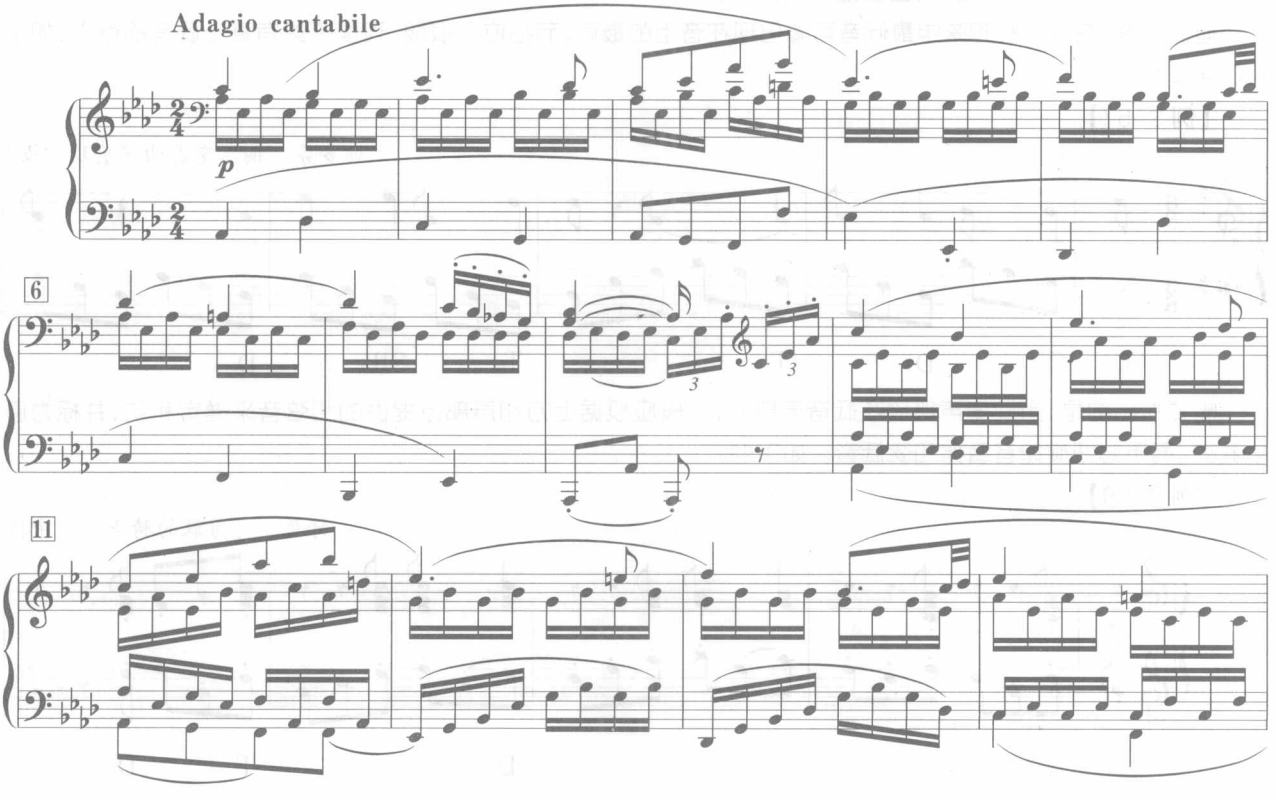


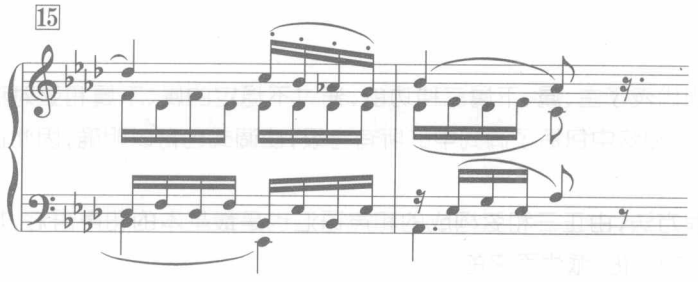
作业 5

作业 3–10　此例选自门德尔松《g 小调威尼斯船歌》，请分析织体由几个层次构成，并指出其织体单元。

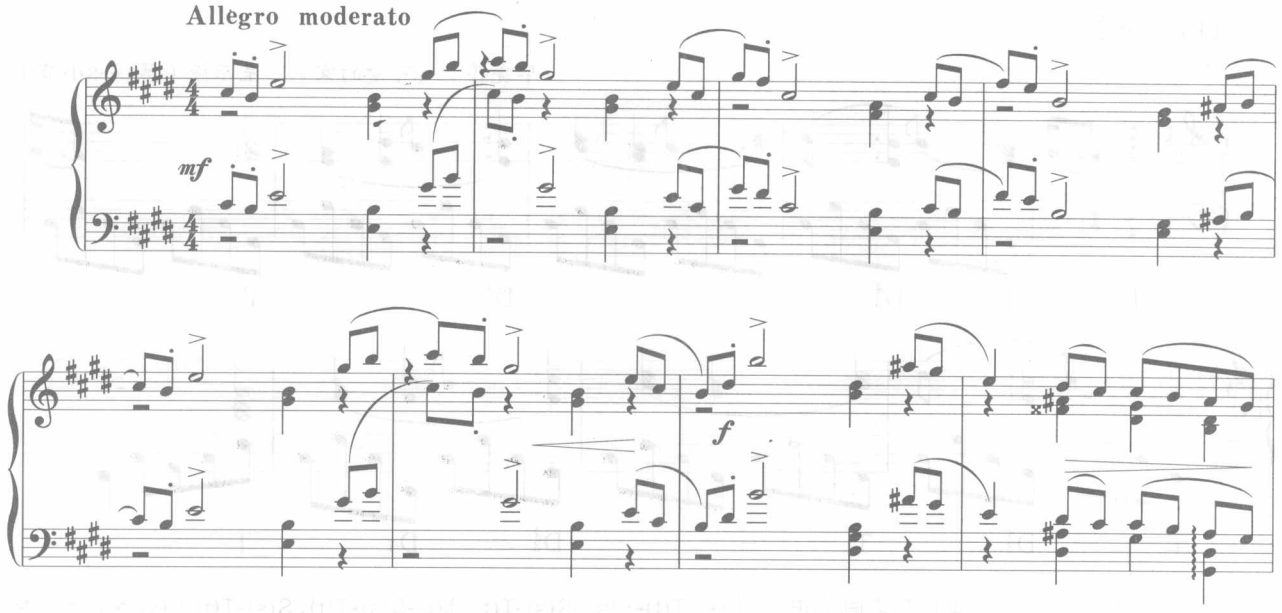


作业 3–11　这是贝多芬《悲怆奏鸣曲》第二乐章的主部（该乐章为回旋曲式），8 小节的乐段陈述之后改变织体重复一次。请分析并对比这两个乐段的织体：它们分别由几个层次构成，每个层次包括几个声部，旋律在哪个声部，和声层的伴奏音型是什么等，并回答织体的变化使音乐形象发生了什么变化。





作业 3-12　这是柴科夫斯基《十一月——在马车上》的主题，请指出它的织体中包括几个层次？每个层次有几个声部？旋律在哪个声部？



第四节　和 声 语 汇

【本节要点】

和声语汇是传统和声的基本语法，学习和声语汇是分析认识音乐作品的一个重要环节。本节涉及的概念较多，可通过分类、比较聆听具体音乐作品的音响等方式来理解和记忆。主要包括：

1.由正三和弦构成的基本语汇及其用法；
2.典型的和广义理解的终止语汇；
3.属七和弦组的应用；
4.经过四六与辅助四六和弦；
5.副三和弦对基本语汇的扩充；
6.和声语汇与音乐结构的关系。

两个或两个以上和弦之间的序进，便构成“和声语汇”。如果说“和弦”是和声中的“字”，那么“和声语汇”就是由两个或更多的“字”构成的“词汇”了，它们是多声音乐最基本的和声材料。本节将要介绍一些常用的和声语汇，以及基本的使用原则。

一、和声基本语汇

正三和弦是调性中最为重要的三个和弦，分别代表了主、属、下属三种功能，通过不稳定的属、下属和弦对稳定的主和弦的倾向与支持来确立调性。另外，这三个和弦中包括了调式中的所有音级，使调式也得以明确，因此正三和弦是和声体系的骨架和弦。

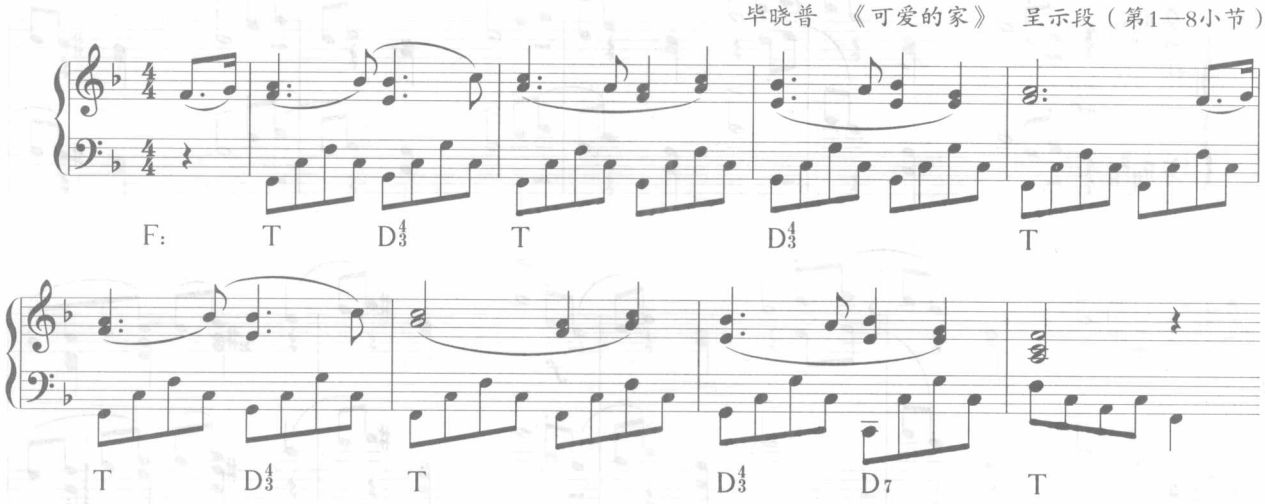
正三和弦的进行是最基本、最常用的和声处理方法，由正三和弦构成的和声语汇也是最基本的和声语汇，其他复杂的、个性化的和声语言都是从这些基本语汇中演化、派生而来的。

1.根据构成语汇的和弦，把基本语汇分为五类

(1)正格进行：指主、属和弦之间的进行，包括 T(t)-D、D-T (t)、T(t)-D-T(t)、D-T(t)-D 等。正格进行是大、小调式和声体系中运用最普遍的和声语汇，特别是在欧洲巴罗克和古典主义音乐中居于统治地位。很多作品的最初陈述阶段(如第一句、甚至第一段)常只用正格进行。下例是此曲的第一段，只用了主、属两个和弦。

【例 3-59】

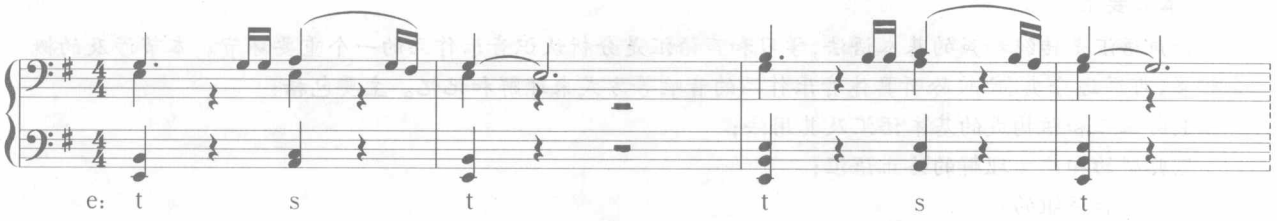
毕晓普 《可爱的家》 呈示段（第1—8小节）



(2)变格进行：指主、下属和弦之间的进行，包括 T(t)-S(s)、S(s)-T(t)、T(t)-S(s)-T(t)、S(s)-T(t) S(s)等。与正格进行相比，变格进行的和声效果比较沉着、庄重。

【例 3-60】

柴科夫斯基 《第五交响曲》 第一乐章 引子

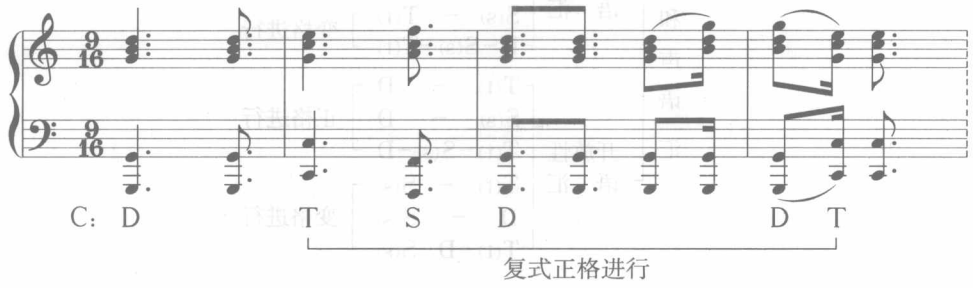


变格进行在古典乐派作品中较少独立使用，而主要是用在主和弦终止之后的补充终止中。

(3)复式正格进行：即 T(t)-S(s)-D-T(t)或 T(t)-S(s)-D，包含了三个正三和弦的全面呈示，且 S 在 D 的前面。这是大、小调体系和声进行的基本序列，和声效果有力、肯定。T(t)-S(s)-D-T(t)的复式正格进行常用在段落终止处，形成有力的收束。若用在段落内部或是最初呈示阶段时，一般会用 T 的三音或五音作旋律音，削弱 T 的稳定性，以免造成完全收束的错觉。

【例 3–61】

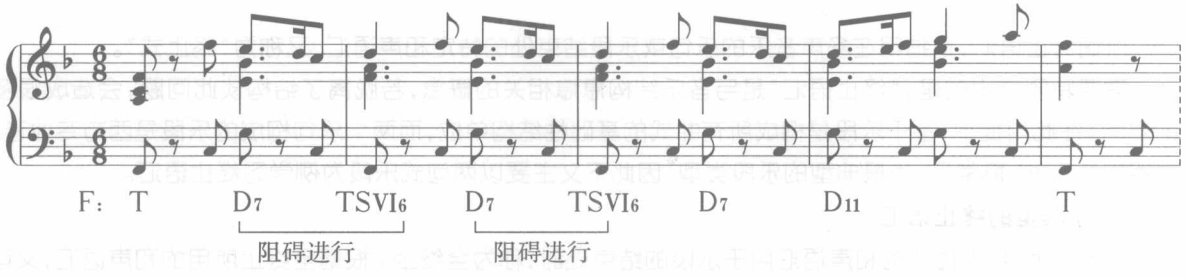
贝多芬 《c小调第32钢琴奏鸣曲》 第二乐章（第14—17小节）



(4)阻碍进行：D-S(s)，在属和声之后用下属组和弦代替主和弦，阻碍了属和弦向主和弦的倾向，使得音乐产生了继续进行下去的要求，因而称为阻碍进行。这种进行运用较少，具有非常特殊的和声风格。

【例 3–62】

古诺 《小夜曲》

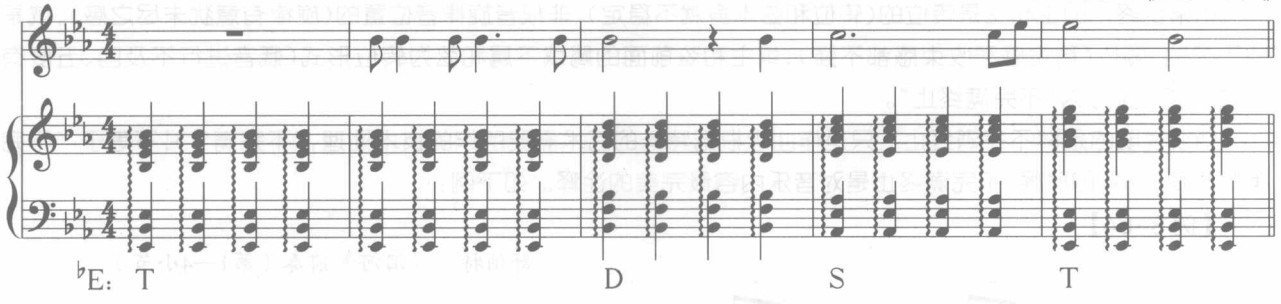


如上例所示，D_7-VI 级是最常见的阻碍进行，且 VI 级常用六和弦形式。注意，上例每一个属七和弦都占据三拍时值，可视作一个整体。

(5)复式变格进行：D-S(s)-T(t)或 T(t)-D-S(s)，也是一种特殊风格的进行，和声效果较为庄严。

【例 3–63】

沃尔夫 《魏拉之歌》



2.根据和声语汇最后的走向，又把基本语汇分为两大类：

(1)收拢性语汇：是指从不稳定和弦向稳定的主和弦进行的语汇，结构上具有收拢性，音乐上可形成停顿感。如 D-T；D-t；S-T；s-t

(2)开放性语汇：是指从稳定的主和弦向不稳定和弦进行的语汇，结构上具有开放性，音乐上有继续进行的发展动力。如 T-D，t-D，T-S，t-s。

上面谈到的正格、变格、收拢、开放等七个概念，是从两个不同角度对正三和弦基本语汇分类的结果，它们的关系可见下图。弄清这些概念之间的关系方可准确而全面地描述一个和声语汇。如 D-T 是正格收拢进行，T(t)-S(s)-D 是复式正格开放进行，D-S-T 是复式变格收拢进行等。

和声语汇
- 收拢性语汇
  - D – T(t)
  - S(s) – D – T(t)
  - 正格进行
  - S(s) – T(t)
  - D – S(s) – T(t)
  - 变格进行
- 开放性语汇
  - T(t) – D
  - S(s) – D
  - T(t) – S(s) – D
  - 正格进行
  - T(t) – S(s)
  - D – S(s)
  - T(t) – D – S(s)
  - 变格进行

总之，由正三和弦构成的这些和声语汇，是构成所有和声进行的基础，其他比较复杂的和声进行多是以这些基本语汇为骨架，或填充其他和弦，或用同功能和弦替代正三和弦构成的。因此，掌握正三和弦的基本语汇是学习和声的重要基础。

二、终止语汇

所谓终止语汇，是指用在多声音乐的乐句或乐段结束处的特定和声语汇，又称为“终止式”。

需要特别指出的是，“终止语汇”是与音乐结构息息相关的概念，若脱离了结构谈此问题，会造成很多认识上的混乱。在此前提下，鉴于乐段是构成所有曲式的基础性结构单位，而两个乐句构成的乐段是西方专业音乐（尤其是器乐音乐）中最常见、也最典型的乐段类型，因此下文主要以两句式乐段为例学习终止语汇。

（一）典型的终止语汇

1.全终止：当收拢性的和声语汇用于乐段的结束处时，称为全终止。根据全终止所用的和声语汇，又可以分为正格全终止 D-T (t)、变格全终止 S(s)-T(t)和复式全终止 T(t)-S(s)-D-T(t)。

根据不同的处理手法，全终止还可以分为完满的和不完满的两种情况：

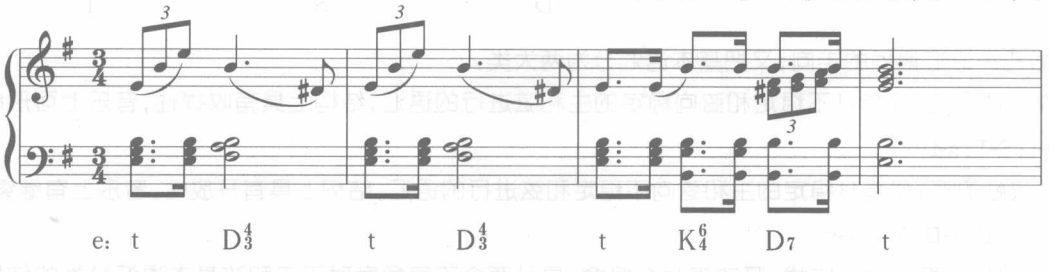
所谓“完满终止”，必须同时满足以下几个条件：原位的属或下属和弦进行到原位的主和弦（低音为四度或五度进行）；主和弦处于强拍或强位；主和弦为根音旋律音位置（即旋律最后落在调式的主音上）。（请参见下文例 3-65）

如果全终止的主和弦是转位的（转位和弦本身就不稳定）、非根音旋律音位置的（旋律有意犹未尽之感），或是处于弱拍、弱位（稳定感和收束感都不强），或主和弦前面的属或下属和弦为转位形式（低音进行不及四、五度有力）的情况，都称为“不完满终止”。

必须说明的是，“不完满终止”只是作曲家根据特殊的艺术需要所作的技术处理，“不完满”并不等于“不完美”，相反，必要的时候，不完满终止是对音乐内容最完美的诠释。如下例：

【例 3-64】

舒伯特 《泪河》前奏（第1—4小节）



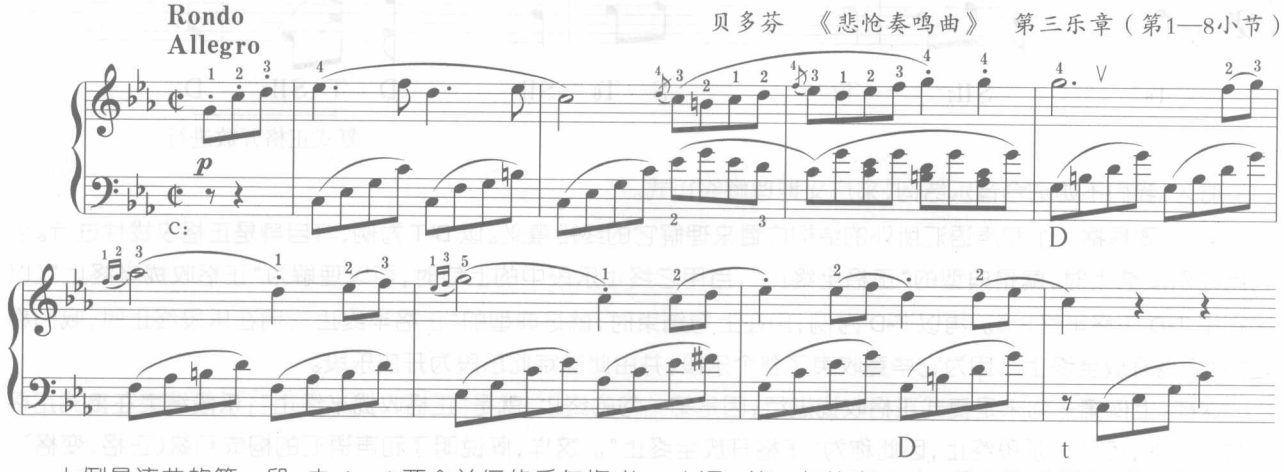
这是舒伯特艺术歌曲《泪河》的前奏，共 4 小节，在 e 小调的主和弦上正格全终止（D_7 之前的 K^6_4 在本节稍后会讲到），但最后的 t 是五音旋律音位置，因此是不完满终止。这首歌曲表现了失恋者无限的痛苦与忧伤，简短的前奏很好地为全曲营造了这一气氛：左手为凝重的柱式和弦，节奏也沉重迟疑，与右手的三连音节奏交错着，表现了内心的矛盾。右手主和弦的上行分解似乎带有一丝希望，但立刻被下行小六度跳进的叹息所代替，仿佛爱情的

无望，因最终未落在主音上所表现的惆怅与失落是完满终止无法表达的。

2.半终止：当开放性的和声语汇用于乐段中间的停顿处时，称为“半终止”。如果用属和弦做半终止，就称为“正格半终止”，用下属和弦做半终止，就称为“变格半终止”。在实践中，变格半终止比较少见。

【例 3-65】

贝多芬 《悲怆奏鸣曲》 第三乐章（第1—8小节）



上例是该曲的第一段，由 4 + 4 两个并行的乐句构成，c 小调。第一句停在 D 上，是正格半终止；第二句在 t 上正格全终止，并且因为是原位 D-t，t 为根音旋律音位置，强拍，因此是完满终止。

上述若干概念在实际运用中经常混淆，它们的关系如下所示：

- 终止式
  - 半终止（不稳定）
    - 正格半终止（– – D）
    - 变格半终止（– – S）
  - 全终止（稳定）
    - 正格终止（D – T）
      - 完满
      - 不完满
    - 变格终止（S – T）
      - 完满
      - 不完满
    - 复式终止（S–D–T）
      - 完满
      - 不完满
  - 变格补充终止（T – S – T）（稳定）

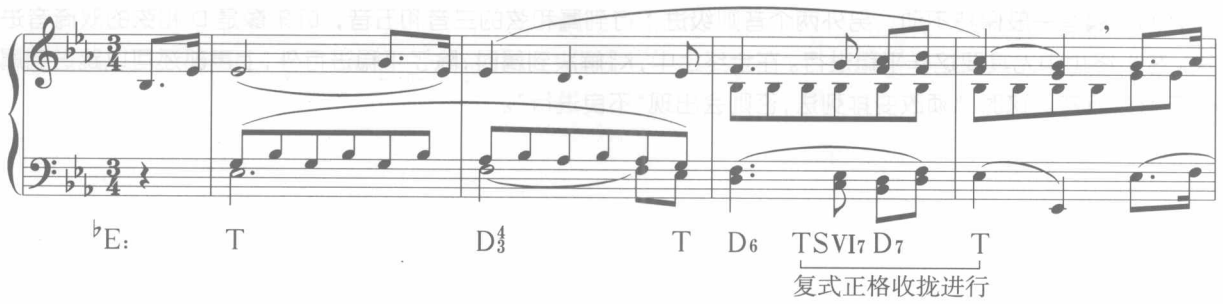
（二）对终止式的广义理解

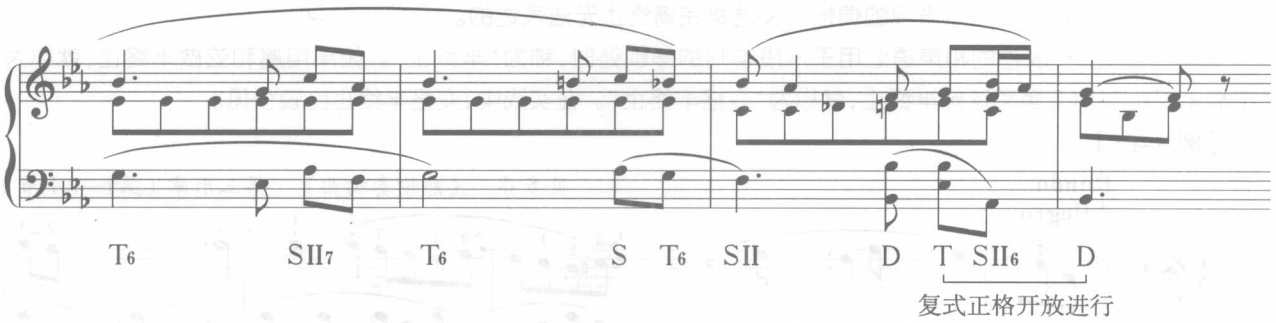
以上所讲为终止式的典型形态，但在实践中却有很多非典型的现象存在：两句式乐段中，如果第一句在 T(t) 上停顿是什么终止呢？如果乐段最后没有停在稳定的 T(t) 上，又是什么终止呢？（在下例中这两种情况同时发生了）

其他教材多根据和声语汇的开放或收拢来确定终止的类型：收拢性的就是全终止，开放性的就是半终止。如此一来，上述第一种情况虽处在结构的一半，却因是收拢语汇便成了一个“全终止”。第二种情况明明是乐段最后终止，却只能称“半终止”，这显然与音乐结构不符。而实际上，整个乐段停在 D 上的情况相当常见，它构成了曲式上的“开放乐段”。

【例 3-66】

贝多芬 《♭E大调第18钢琴奏鸣曲》 第三乐章主题





那么，我们不妨结合音乐结构，来广义地理解终止式。

第一，要根据一个和声语汇所处的结构位置来理解它的终止意义。以 D-T 为例，其自身是正格收拢性进行。当它用在乐段结束时，就是典型的“正格全终止”，当用它终止乐段中的上句时，可以理解为“正格收拢半终止”（以区别于 T-D 正格半终止）。再以 T-D 为例，用在上句结束时，就是典型的“正格半终止”，用在乐段终止时，我们称之为“正格开放全终止”，因为它毕竟收束了整个乐段，并由此确定此乐段为开放乐段。

这样，上例第一句末是复式正格收拢进行，因是第一句的终止，就是“正格收拢半终止”；乐段结束在复式正格开放进行上，因处于乐段终止，因此称为“正格开放全终止”。这样，既说明了和声语汇的构成和弦（正格、变格），也说明了和声语汇自身的运动结果（开放、收拢），更说明了该语汇作为终止式的功能意义（半终止、全终止），准确而全面。

第二，除了典型形态之外，在一个结构点上还可以用不同的和声语汇构成终止式，如乐段的上句（即结构的半终止处）可以正格开放、变格开放，也可以正格收拢、变格收拢等等，而不是仅限于开放性进行。

第三，开放终止中可以用属功能组或下属功能组的其他和弦来代替 D 或 S 和弦。如黄自的艺术歌曲《思乡》第一句停在 SII 上构成变格半终止，柴科夫斯基《八月》中部的首段第一句停在 $DVII^4_3$ 构成正格半终止等。

（三）终止四六和弦

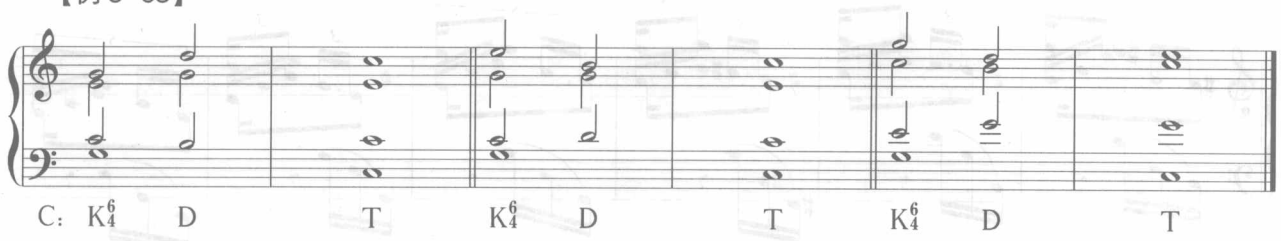
1.定义：用于终止式（包括半终止、全终止）的主和弦第二转位，称为“终止四六和弦”。根据这个和弦的德语名称 Kadanz 的首个字母命名，标记为 K^6_4。注意，K^6_4 是特指终止式中的主和弦第二转位，其他情况中仍标为 T^6_4。

【例 3–67】

2.功能：终止四六和弦虽为主和弦的第二转位形式，但因其五音即调式的属音作为低音，上方声部又重用了这个属音，因此在和声学中一般把终止四六看作属功能。在全终止中，终止四六和弦推迟了主和弦的出现，从而加强了向主和弦的倾向性；在半终止中，其紧张性则凸显了属和弦的暂时稳定性。

3.声部进行：为了强调属功能，终止四六和弦要重用调式属音，即该和弦的五音。当终止四六和弦解决到属时，两个属音一般保持不动，另外两个音则级进下行到属和弦的三音和五音，听来像是 D 和弦的双倚音进行解决。在半终止中尤其要这样平稳进行。在全终止中，K^6_4 解决到属时，除了平稳进行外，上声部还可以跳进到属和弦的三音或五音。这时必须改变排列法，否则会出现“不良进行”。

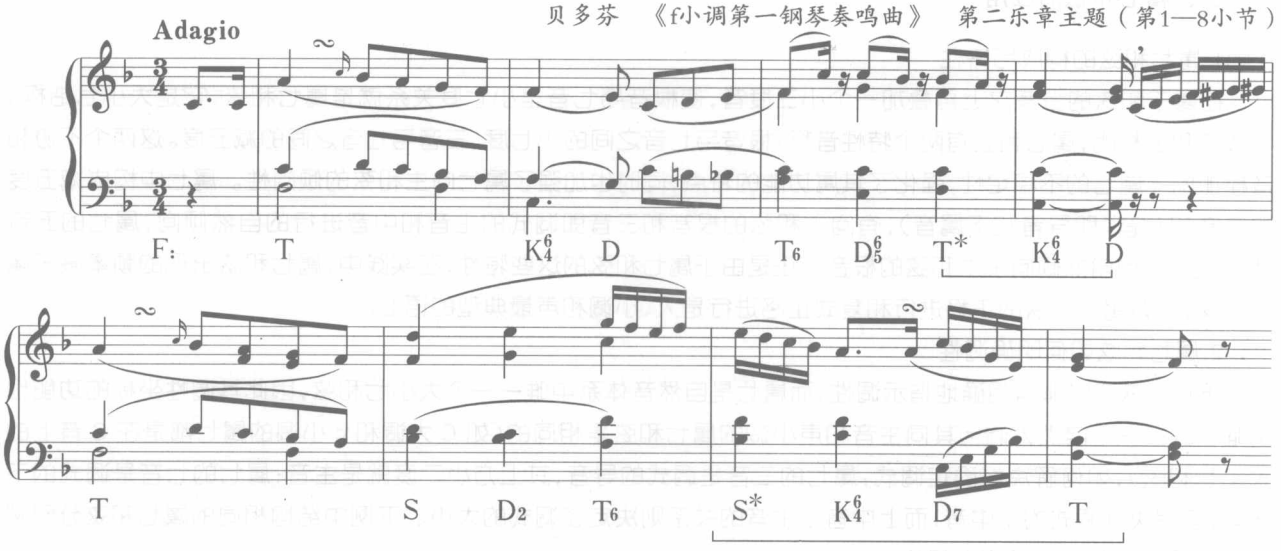
【例 3-68】



4.引入：由于终止四六和弦是属功能，所以最好用下属功能引入，如 S、S_6、SII_6、SII_5^6 等；在半终止中用主功能引入比较典型。终止四六不能用属功能引入。

【例 3-69】

贝多芬 《f小调第一钢琴奏鸣曲》 第二乐章主题（第1—8小节）



上例是由 4+4 严格并行的两个乐句构成的乐段。上句用 T 引入 K_4^6，进行到 D 形成正格半终止，全终止前用 S 引入 K_4^6，形成复式全终止收束整个乐段。另外，在第 2 小节乐节（“乐节”是小于乐句的一个结构单位，关于乐节、乐句等曲式概念请见本教程曲式部分）的停顿处，也用了 K_4^6-D 的进行，形成第一乐句内部的一个小呼吸。

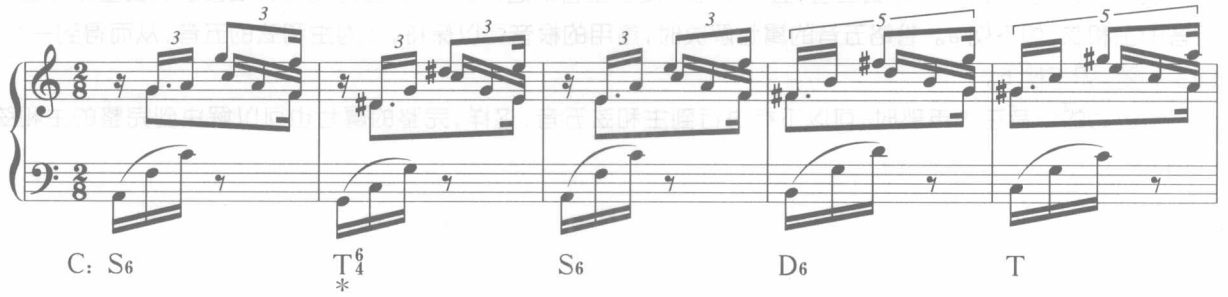
5.节拍要求：K_4^6 通常出现在强拍、次强拍或至少是强位上，一般来说，单拍子时出现在强拍，四拍子、六拍子出现在次强拍。总的原则是，K_4^6 总要放在比后面的属和弦更强的节拍位置上。如上例半终止处 K_4^6 在强拍，D 在弱拍，全终止处 K_4^6 虽在第二拍，但仍比 D 的节拍位置要强。

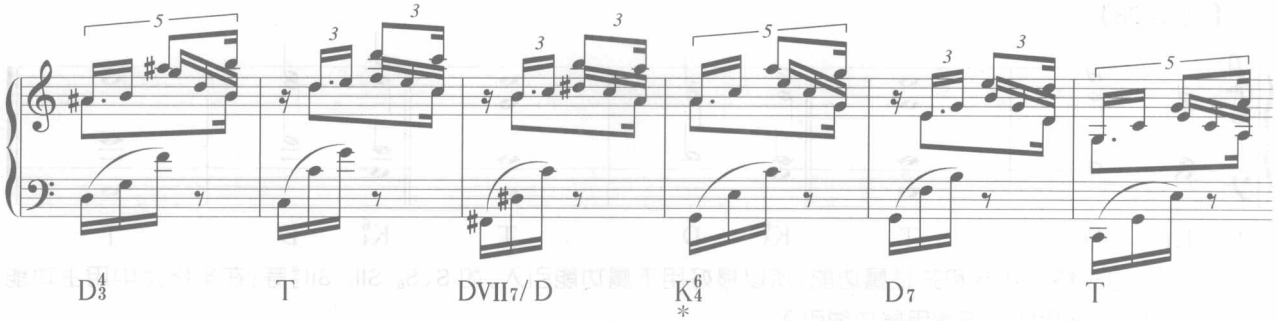
6.T_4^6 和 K_4^6 的区别

只有用在终止式中的主和弦第二转位，才能称为 K_4^6。在结构内部出现的主和弦第二转位仍是 T_4^6，它与其他四六和弦一样，由于五音在低音声部并被重用，和弦性质不如原位和弦明确，一般不独立使用，而是作为经过或辅助进行。如下例第 2 小节的 T_4^6 是在两个 S_6 之间的辅助进行，而正格全终止中、在 D_7 前面的则是 K_4^6。

【例 3-70】

肖邦 《C大调前奏曲》 （第15—25小节）





三、属七和弦的应用

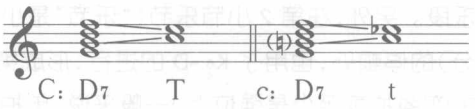
1.属七和弦的构成与特性

在属三和弦的五音之上再叠加一个小三度音，使根音与七音呈小七度关系就是属七和弦，它是大小七结构。与属三和弦相比，属七和弦有两个特性音程：根音与七音之间的小七度、三音与七音之间的减五度。这两个不协和音程加剧了属七的不稳定性，强化了其属功能的特点，同时也加强了属七向主和弦的倾向性。属七中构成减五度的三音和七音（即导音和下属音），有向主和弦的根音和三音即调式的主音和中音进行的自然倾向，属七的五音（即上主音）也自然倾向于主和弦的根音。正是由于属七和弦的这些特性，在实践中，属七和弦出现的频率高于属三和弦，含有属七和弦的正格进行和复式正格进行是大、小调和声最典型的语汇。

2.属七和弦如何明确调性

属七和弦可以非常明确地指示调性，而属七是自然音体系中唯一一个大小七和弦，因此其调性坐标的功能也是唯一的。一个自然大调与其同主音和声小调的属七和弦是相同的（如 C 大调和 c 小调的属七都是在 G 音上的大小七和弦），如何解决将确定调式：属七的三音是调式的导音，其上方小二度就是主音；属七的七音是调式的下属音，应解决到调式的上中音，而上中音与主音的关系则决定了调式的大小。下例中结构相同的属七和弦分别解决到了 C 大调和 c 小调的主和弦：

【例 3-71】



3.属七和弦的省略音与重复

在实际运用中，原位属七和弦常省略五音，因为省略它不会影响属七的那些特性音程。省略五音后要重用根音。在五声性旋律中属七也可省略三音。转位属七必须是完整形式。

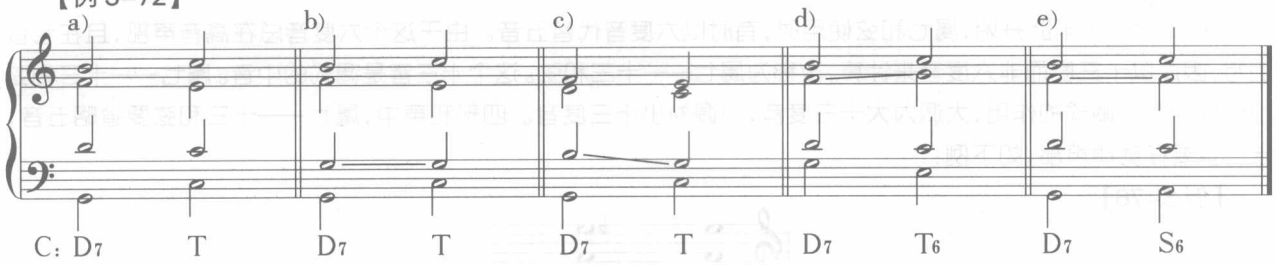
无论何种形式的属七，排列时仍需遵循基本的原则，即上三声部之间不能大于八度，下方声部不可超越上方声部。

4.属七和弦的几种解决方式

原位属七和弦最典型的进行方式是依照属七中各音的自然倾向解决到主和弦：根音进行到主音，三音上行小二度到主音，七音下行到主和弦三音，五音下行二度到主音。这样，一个完整的属七和弦会解决到重用根音、省略五音的主和弦，如下例 a。省略五音的属七解决时，重用的根音可以保持，作为主和弦的五音，从而得到一个完整的主和弦，如下例 b。

当属七的导音在内声部时，可以下行进行到主和弦五音，这样，完整的属七也可以解决到完整的主和弦，如下例 c。

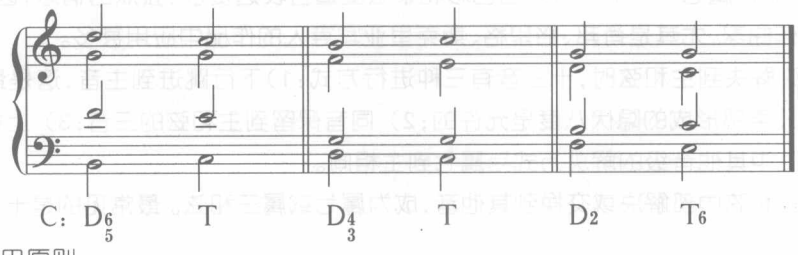
【例 3-72】



另外，属七解决到 T_6 时，属七的七音需上行到 T 的五音，以避免 T_6 重用三音，如上例 d。属七到 S_6 的阻碍进行时，七音可保持不动，其他音如常进行。如上例 e。

转位属七和弦都是完整形式，解决时三音、七音都照常进行，根音保持不动，这样转位属七均解决到完整的主和弦。

【例 3-73】



5.属七和弦的应用原则

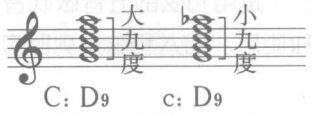
一般来说，原位属七到原位主的进行只在终止中使用，以突出根音四、五度进行的强力度。在音乐结构内部则多用转位属七，为低音声部增加了二度进行（请观察上例的低音），使低音线条平滑流畅，同时也避免了频繁的原位属到主进行造成的终止感。如例 3-59（《可爱的家》），乐段内部均为转位属七，原位属七——原位主的进行只在终止中使用了一次。

6.属七和弦族其他常用和弦

除了属七之外，属七和弦族中比较常用的是属九和弦和属七——十三和弦。

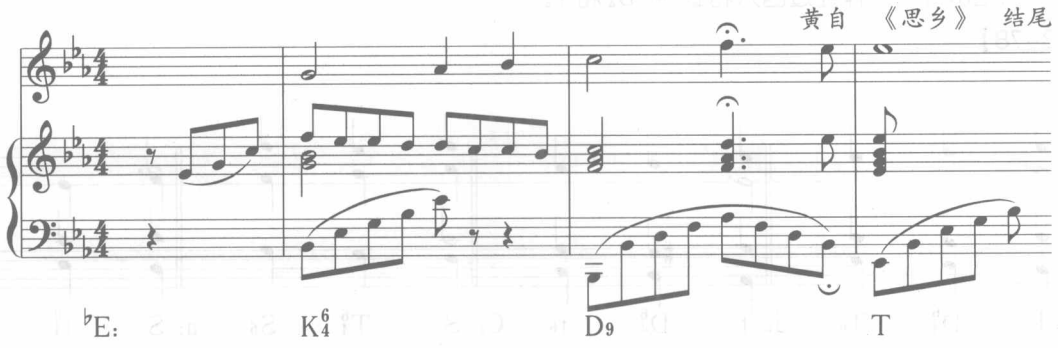
（1）属九和弦：在属七上再叠加一个三度音，此音与和弦的根音为九度音程，就构成属九和弦。因为增加了一个音，使属九和弦所含的不协和音程更多，其紧张度更加强烈。新增的九音是调式中的下中音。九音与根音的关系是确定大小调式的重要因素：与根音大九度的是大调，小九度的是小调。

【例 3-74】



属九和弦由五个音构成，四部写作中需省略五音，实际运用中常用完全形式。九度音不可省略，并需置于上方声部，避免与根音形成二度。

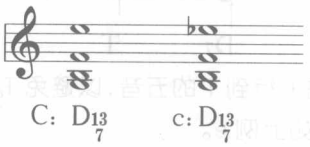
【例 3-75】



（2）属七——十三和弦

从19世纪下半叶开始，属七和弦使用时，有时以六度音代替五音。由于这个六度音总在高音声部，且在七音上方，因此以十三度而非六度音来计算，故称为属七——十三和弦。这个十三音是调式的中音。属七——十三和弦也有确定大小调式的作用，大调为大十三度音，小调为小十三度音。四部和声中，属七——十三和弦要省略五音，十三音要在旋律声部，如下例：

【例3-76】

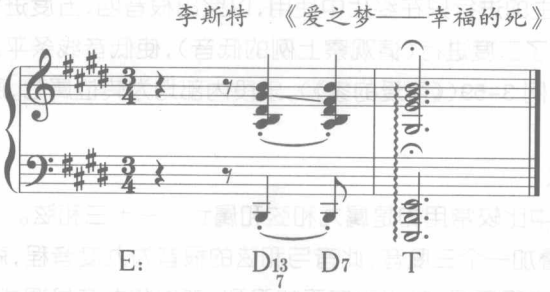


属七——十三和弦中七音和十三音之间的七度是新增的特性音程，小调中还有根音、三音、十三音构成的增三和弦因素，因此属七——十三和弦的紧张度大于属七和弦。中音在属七——十三和弦中被赋予更强烈的紧张性，并有特殊的音响色彩。属七——十三特殊的色彩和紧张度适合表达复杂、强烈的情感，因此在19世纪浪漫乐派和某些民族乐派的作曲家，尤其是肖邦、格里格、斯克里亚宾等人的作品中应用甚多。

属七——十三和弦解决到主和弦时，十三音有三种进行方式：1）下行跳进到主音，这是最常见的旋律进行方式，此时主和弦两个外声部形成的隐伏八度是允许的；2）同音保留到主和弦的三音；3）上行跳进到主和弦的五音。属七——十三和弦中其他音级的解决方式与属七到主相同。

十三音还可以在属和弦内部解决或交换到其他音，成为属七或属三和弦。最常见的是十三音级进到属和弦的五音，如下例：

【例3-77】



四、经过四六和弦与辅助四六和弦

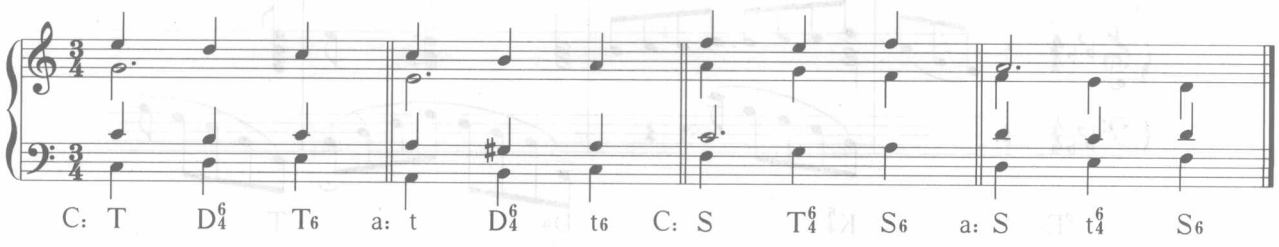
三和弦的第二转位称为“四六和弦”。由于是用和弦的五音做低音，音响不稳定，和弦性质也不及原位和弦清晰，所以在传统和声中，四六和弦一般不单独使用。四六和弦排列时应重用五音。

1.经过四六和弦

在低音级进上行或下行时，位于某三和弦和它的六和弦之间的四六和弦称为“经过四六和弦”，它通常处于弱拍或弱位，时值不长。经过四六和弦与前后两个和弦要平稳连接：共同音声部保持不动，一个声部与低音反向进行（一般是旋律声部），另一个声部下行级进再返回（即下助音的形式）。

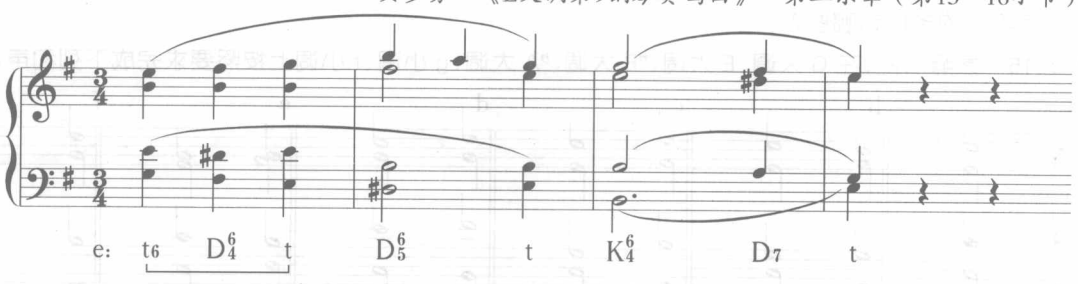
正三和弦范围内有两种经过四六和弦：即 D^{6}_{4} 和 T^{6}_{4}

【例3-78】



如上例所示，当低音声部是调式中 I-II-III 级进上行时，构成 T-D_4^6-T_6 的进行；当低音声部是调式中 IV-V-VI 级进上行时，就构成 S-T_4^6-S_6 的进行。低音的这种经过进行也可以是上行或下行的，构成 T_6-D_4^6-T、S_6-T_4^6-S 的和声语汇。下例第一小节就是一个典型的经过四六和弦。

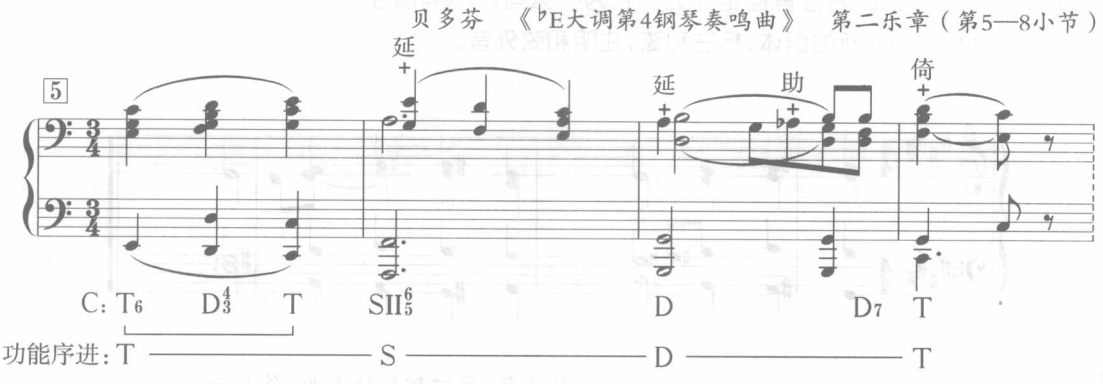
【例 3–79】



下例第 1 小节中用属三四代替了属四六和弦，在 T_6-T 之间构成一个经过进行，这被称为经过三四和弦，由于多了一个七音，音响效果比属和弦更丰满。需要注意的是，当做 T-D_3^4-T_6 的进行时，D_3^4 中的七音必须上行到属音，而不是按照其自然倾向进行到中音，这是为了避免在 T_6 中重用三音。

此例也是一个非常完整、非常典型的复式正格全终止的实例。其中用 SII_5^6 代替 S 也是实践中最常见的，用原位的 S-D(7)的进行反而较少见。

【例 3–80】

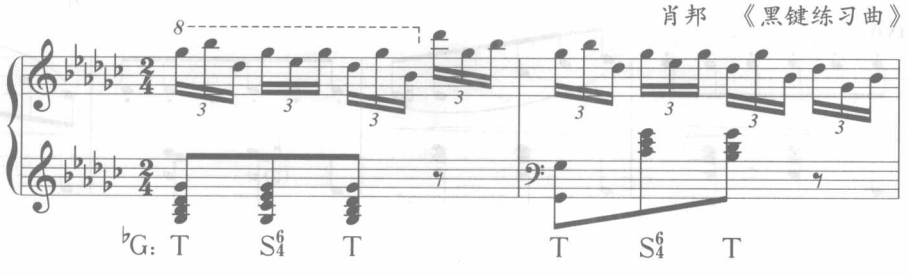


2.辅助四六和弦

在延长的低音上，出现在两个相同的三和弦之间的四六和弦，称为“辅助四六和弦”。与经过四六和弦一样，辅助四六和弦通常也出现在弱拍、弱位上，且时值不长。它与前后两个和弦也要平稳连接：共同音声部保持不动，另外两声部同向做上助音式运动，即向上级进再返回。

在正三和弦范围内，有两种辅助四六和弦：S_4^6 和 T_4^6。即 T-S_4^6-T；D-T_4^6-D。当低音是主长音或属长音时、旋律同音保持或持续时，旋律上行级进再返回时，都可以用辅助四六和弦。

【例 3–81】

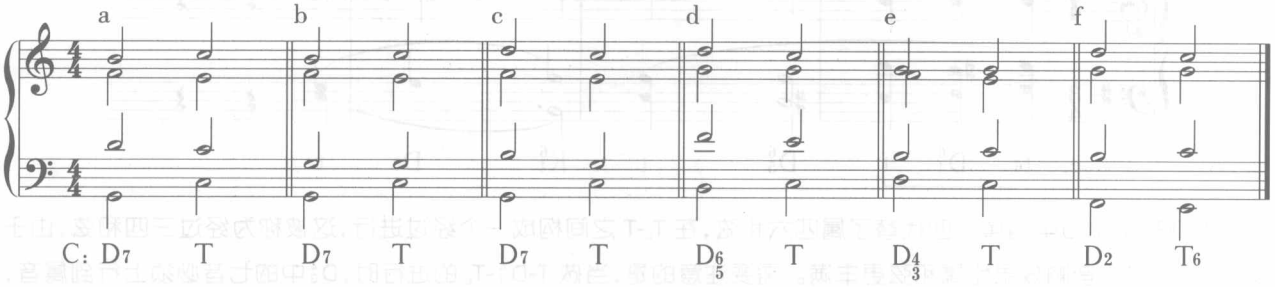


作业 6

作业 3-13　区别正格进行、变格进行、复式正格进行、复式变格进行、阻碍进行、开放性进行、收拢性进行等概念。

作业 3-14　从所处位置来看，终止可分为几大类？终止语汇包括哪些？终止四六是什么功能？它与主四六有何区别？完满终止的条件有哪些？

作业 3-15　参照示例，在 G 大调、E 大调、♭B 大调、♭A 大调、g 小调、f 小调上按照要求完成下列和声进行：



a）　完整的属七一省五音的主；

b）　省五音的属七一完整的主；

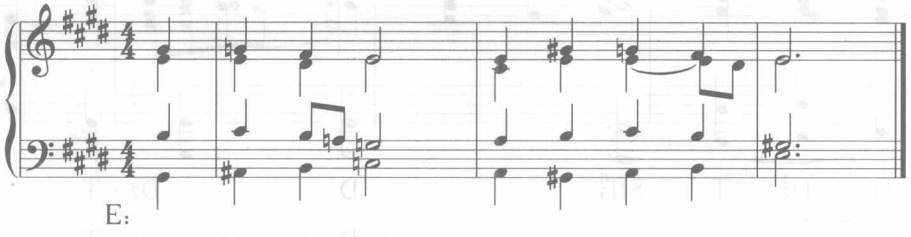
c）　完整的属七一完整的主；

d－f）　转位属七一主。

作业 3-16　属七和弦的特性音程是什么？它为什么可以明确调性？

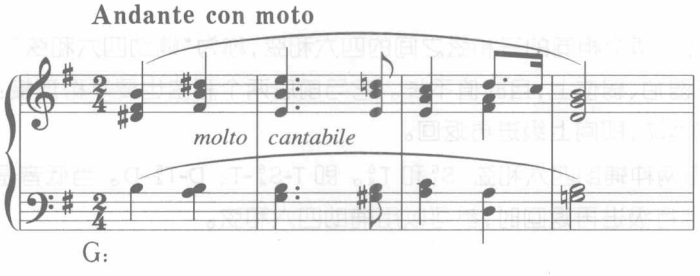
作业 3-17　分析下列片断的织体，标注和弦，注明和弦外音。

（1）



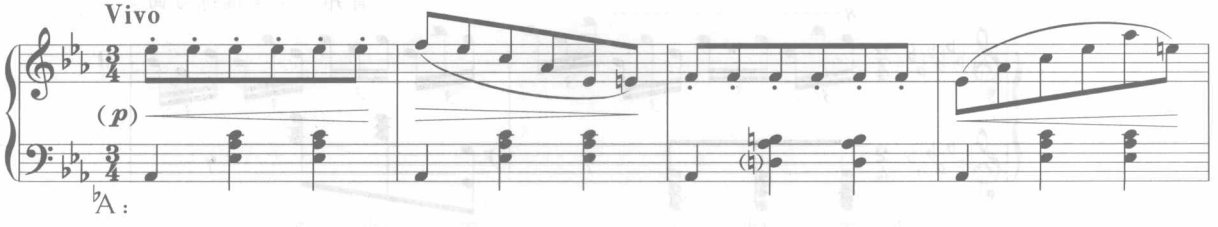
（2）

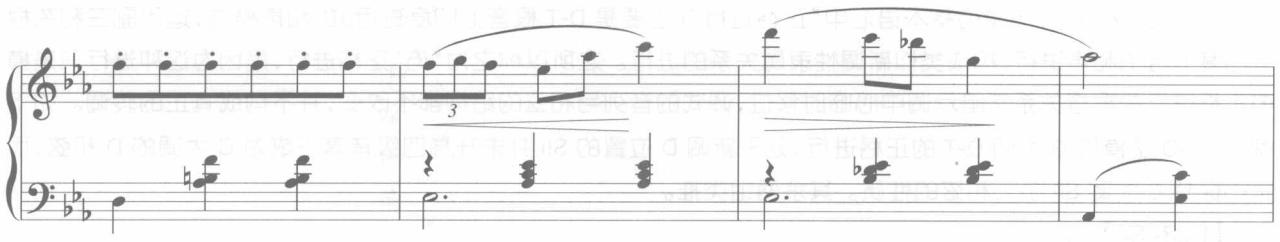
贝多芬《第四钢琴协奏曲》作品 58



（3）

肖邦《大圆舞曲》作品 18





五、副三和弦对基本语汇的扩充

正三和弦构成的和声语汇是最基本的和声材料，艺术实践中不可能仅限于此，而是需要在基本语汇的基础上融汇更多的和声材料，丰富和声表现力。大、小调和声基本语汇的扩充，首先是在自然音体系内，将正三和弦之外的 II 级、III 级、VI 级、VII 级和弦吸纳进来。

1.副三和弦的特性与作用

大小调式中，建立在四个副音级上的三和弦称为副三和弦。

与正三和弦相比，副三和弦的结构类型更复杂，音响效果、功能意义等也更多样。大调的副三和弦结构有小三和弦、减三和弦，而大调的正三和弦都是大三和弦，二者在色彩上有对比和变化；和声小调的副三和弦有减三、增三和大三和弦，音响紧张度更为强烈。所以说，副三和弦具有丰富和声色彩的作用。

正三和弦与同功能组的副三和弦之间在稳定程度上有所差别，各个副三和弦之间的稳定程度也各不相同，因此，使用副三和弦可以构成和声不稳定性的增强或减弱，避免和声运动的单调和停滞，通过对比和变化推动和声运动。

2.副三和弦的应用原则

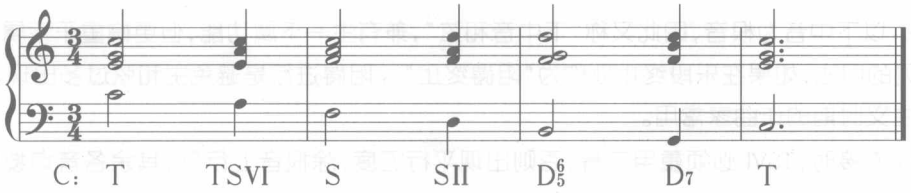
协和的副三和弦（大三、小三和弦）既可以用原位的，也可以用六和弦；不协和的副三和弦（增三、减三和弦）较多使用六和弦。

所有副三和弦的六和弦都要重用三音，因为四个副三和弦的三音分别是调式的主音、属音、下属音和上主音，强调它们可以强化副三和弦的主、属、下属功能，副三和弦的四六和弦常作为经过性和弦应用。

3.副三和弦的四种基本用法

（1）延续正三和弦：即接在同功能组的正三和弦之后，造成不稳定性的增长。

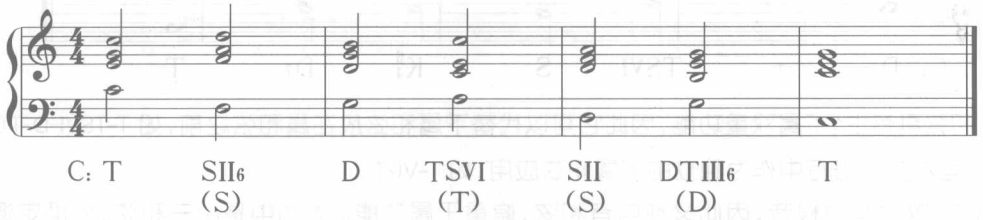
【例 3–82】



如原来 T–S–D–T 的正格复式终止语汇，在加入副三和弦后可以扩充为：T-S-TSVI-D-T；T-DTIII-S-SII-D-DVII-T；T-TSVI-T-S-SII-S-D-DTIII-D_7-T。

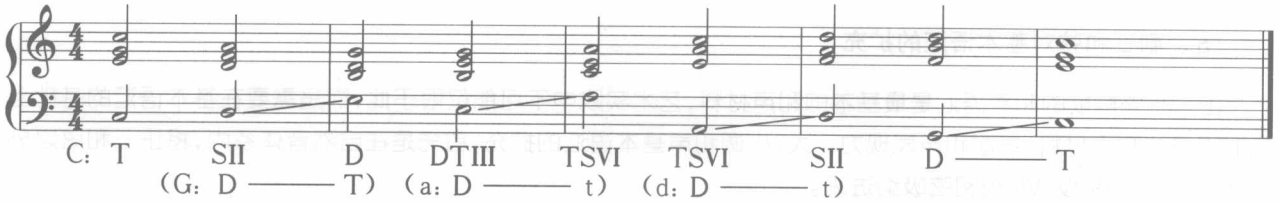
（2）代替正三和弦：即直接用副三和弦代替同功能组的正三和弦。

【例 3–83】



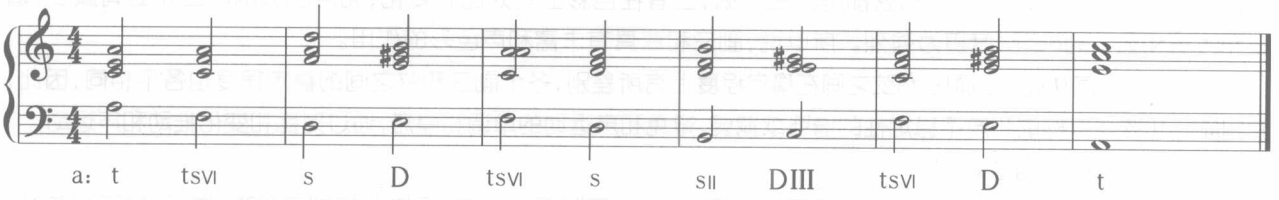
(3)仿正格进行:即模仿基本语汇中“正格进行”(主要是 D-T 根音上四度进行)的和声模式,运用副三和弦根音四度上行的和声进行,构成类似新调性隶属关系的进行。之所以称之为“仿”正格进行,是因为这种进行只是模仿正格进行的根音关系来暗示调中心临时移位,调式的音列与和弦的结构都不改变,并不构成真正的转调。如下例中 SII-D 是模仿 G 大调 D-T 的正格进行,处于新调 D 位置的 SII 并未升高四级音真正成为 G 大调的 D 和弦,而是仍保持 C 大调 SII 小三和弦的性质。其余两组类推。

【例 3-84】



(4)丰富根音进行:正三和弦的运用中,根音进行只限于四度、五度和二度关系,副三和弦的运用,为发展多种根音关系、丰富根音进行提供了条件。

【例 3-85】



4.各级副三和弦主要用法

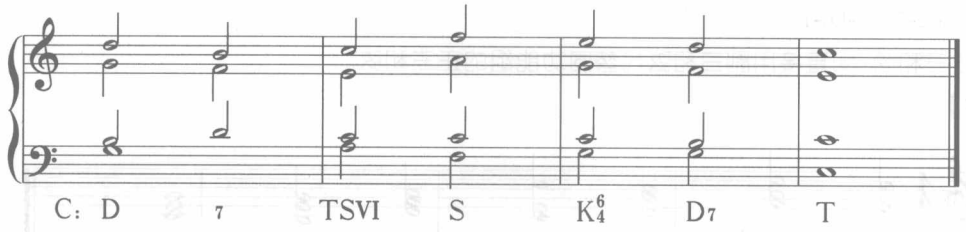
(1)II 级和弦:是所有副三和弦中使用最多的一个,下属功能,大调中为小三和弦、小调中为减三和弦,稳定性比 IV 级弱,因为它的每个组成音都是不稳定音级。一般重用三音(即调式的下属音),也可以重复根音(因为 II 是上主音,地位比较特殊)。实践中 SII_6 比原位用得更多,这是因为 SII_6 的低音是调式下属音,具有鲜明的下属性质特点,因此常被称为“用六度音代替五度音的下属和弦”。

常用的和声语汇包括:代替 IV 级和弦,如 T-S_6-D-T;接在 S 或 TSVI 之后,形成下属功能组内部和声不稳定性的逐渐增长,之后进入属功能,如 S-SII-D、TSVI-SII-D、TSVI-S-SII-D 等。

(2)VI 级和弦:以下中音为根音,因此又称“下中音和弦”,兼有主一下属功能,但更偏重于下属功能。D_7-VI 的阻碍进行是最常见的用法,如果在乐段终止处称为“阻碍终止”。阻碍进行是避免主和弦过多出现、扩充乐段的手法,为古典、浪漫主义时期的作曲家常用。

注意:D_7-TSVI 连接时,TSVI 必须重用三音,否则出现平行五度;除根音上行外,其余各音均按照 D_7-T 的解决方式进行。

【例 3-86】



因为 VI 级和弦具有主、下属双重功能,因此它可以代替下属和弦放在属和弦之前,如 T-TSVI-D-T(此时 VI 最好重用三音),也可在变格进行中作为独立的下属和弦应用,如 T-VI-T。

(3)III 级和弦:以中音为根音,因此又称中音和弦,偏重于属功能。大调中是小三和弦,对确定调性的作用

较弱，色彩柔和兼有主、属双重功能；和声小调中是增三和弦，导音作用突出，具有较强的倾向性，只属于属功能。III 级和弦一般重用三音即调式属音，也可重用根音，很少重用五音，因为它的五音是调式的导音。实践中更多使用第一转位而非原位，因其低音是调式属音，属功能突出。

III 级六和弦常代替 D 作为属和弦使用；原位 III-T 可以视为正格终止；可以放在 T-S 之间、T-D 之间，也可以放在下属和声之间使用，如 SII-DTIII-S。

（4）VII 级和弦：是建立在导音上的减三和弦，和弦本身含有不协和的三全音需要解决，有进入主和弦的强烈倾向。VII 级在大调和小调中都是减三和弦。实践中通常用六和弦，原位和第二转位运用较少。一般重用三音，不重用根音，因为根音是导音，五音与根音形成减五度，故也不宜重用。

在 16、17 世纪时，$DVII_6$ 常作为主要的 D 和弦用于终止处，当 D_7 广泛运用后，$DVII_6$ 就少用了。$DVII_6$ 可作为经过和弦、辅助和弦，如大调 V-VI-VII-I 的进行时可配 T-S-$DVII_6$-T。旋律从导音级进到主和弦时，一般用 $DVII_6$-T。

六、和声语汇与音乐结构的关系

1.在结构的重要位置上多用正三和弦的基本语汇，如第一段或第一句，一般用主功能或主属功能交替来确定调性，稳定陈述主题，较少出现频繁转调或和声动荡的情况。乐段结束时才用原位的 D_7 到原位 T 的进行，凸显终止式低音上四度（或下五度）进行的和声力度，使调性明确而稳定。结构内部则多用转位和弦代替原位和弦，用副三代替同功能组的正三和弦，用经过、辅助四六（三四）和弦等，丰富低音线条。

2.乐段终止的处理决定了乐段的性质。在主调（一般指音乐主体开始的调性）主和弦上终止的乐段，称为“收拢乐段”（完满与不完满都可以）；在主调的属和声上开放终止的乐段，称为“开放乐段”；转到其他调上并收拢终止的乐段，称为“转调乐段”。

3.在两句式乐段内部，上、下句的呼应关系主要依靠和声上不同的终止来完成。最常见的是上句停在 D（或停在 S，但较少见），下句在 T（t）上收拢终止。也可以是上句停在 T(t)，下句停在 D，构成主——属的呼应。也有上句停在主调 T（t），下句转到它调并收拢终止的（如斯克里亚宾《$^{\flat}$A 大调前奏曲》的第一段，第二句即转入平行调终止）。即使两句都停在 T（t）和弦，也会通过不同的旋律落音来构成呼应（如舒伯特歌曲《春梦》第一段的两句，上句落在 A 大调 T 的三音上，下句落在主音上。）

4.阻碍进行、不完满终止是结构扩充的手段。阻碍进行又称“意外进行”，常在 D 和声之后引入 S 功能和弦（常见的是 D-TSVI 的进行），迫使音乐接着 S 继续进行下去，推迟了 T 和弦的出现，从结构内部扩充了音乐规模。当这种阻碍进行发生在终止之前，就称为“阻碍终止”。不完满终止虽是在主和弦上收拢终止，但音响效果不够稳定，需要音乐继续发展，如加上补充终止等。

5.“补充”是在音乐主体结束之后（在主和弦上收拢终止即可，不一定要完满终止）补上的部分，一般在主持续音上，以连续终止式或各种变格进行为主。较长的补充可以回顾主体中的重要材料，是材料、和声的双重再收束再肯定。较小的补充只是用一个或几个终止式再次肯定调性。

6.引子、间奏、尾声等附属结构的和声处理也有一定规律。

引子的和声有开放性、收拢性两种处理，前者因停在属和声上向后开放，使音乐主体部分进入得更加自然顺畅，引子的导入性功能更加突出；后者因停在主和声上，引子自身的独立性较强，加之往往用主体中较有特点的材料写成，使这类引子的结论性更加突出。如很多艺术歌曲的前奏（参见本节例 3-64）。

间奏的和声多以承上启下为主要目的，表现为从原调向后面部分的调性开放，并为其做准备。

尾声以主持续音上回顾重要材料片断最为常见。某些规模较大的奏鸣曲式中可能带有较大的尾声，因为其中有某主题的再展开和再再现，而被称为“第二展开再现部”，其中和声是最重要的发展手段。

7.关于持续音

持续音又称长音，多在低音声部（也有在内声部持续的），是独立的和声声部，上方各声部的发展可以出现不包含这个音的和弦进行，甚至暂时离调（离调的内容见第七章），但这些和声进行都被约束在持续音所代表的功能之中。

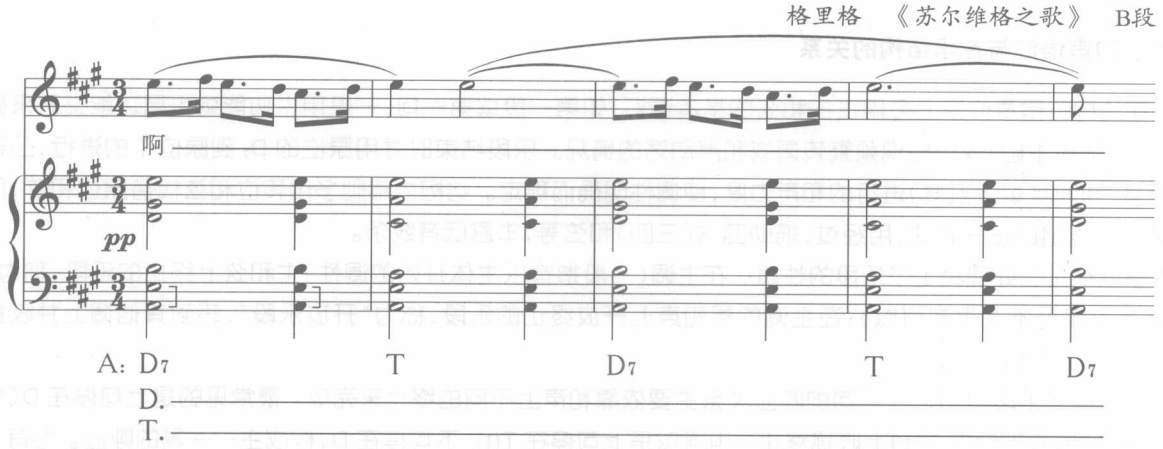
常见的持续音有主持续、属持续和主——属双持续。

(1)主持续常用在作品开头处以明确调性,在尾声及补充终止中的主持续是为了巩固调性。主持续要在乐谱下方标注“T(t).——”。此时上方的和声进行可视为主功能的扩展与复杂化。

(2)属持续则常出现在乐曲中段的展开部分或是主题与主调再现之前的阶段,如再现单三的再现段之前、回旋曲式的插部回到叠部之前,都会停在属和声上为再现做准备。而插部性中部的复三部曲式和古典主义时期典型奏鸣曲式的再现部之前都有一个名为“回头过渡”的部分,是在主调上的属持续,为再现做好调性的准备。当然,因为有主部不从主调再现的情况,因此可以宽泛地说,“回头过渡”中的属持续是为即将再现的那个调做和声准备。属持续要在乐谱下方标注“D.——”,其上方的和声进行是属功能的扩展和复杂化。

(3)主—属双持续音由主属音同时延长构成,多数是主音在下、属音在上,因此以主功能为主导。

【例 3-87】

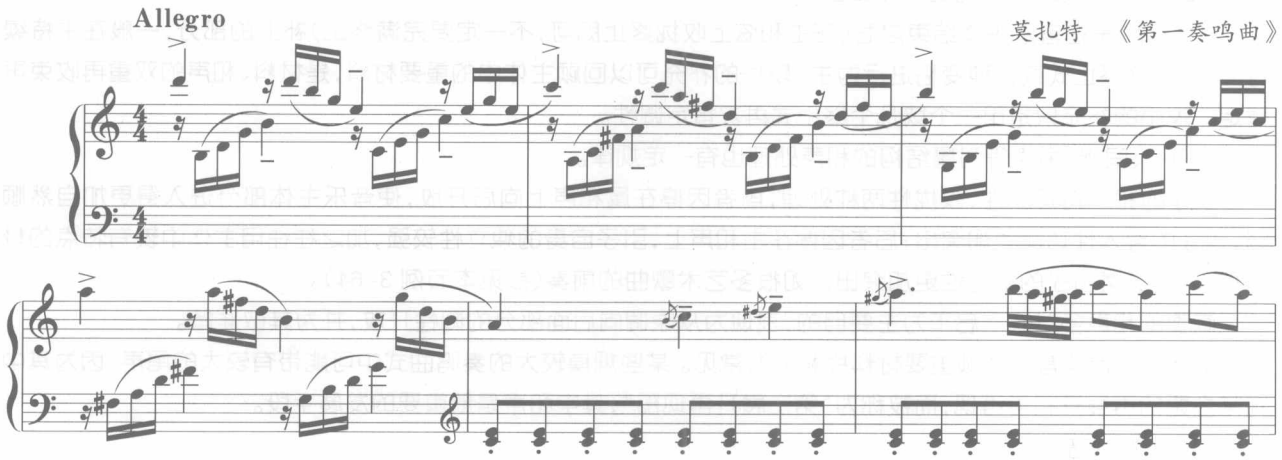


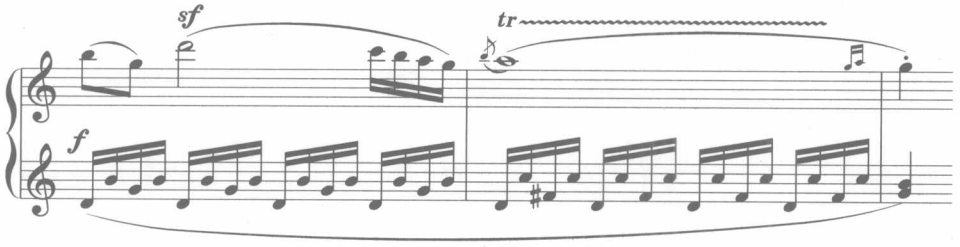
作业 7

作业 3-18 副三和弦的基本应用原则是什么?副三和弦有哪几种基本用法?副三和弦中最常用的是哪几个和弦?II 级和弦主要的用途是什么,VI 级和弦常用于什么语汇中?

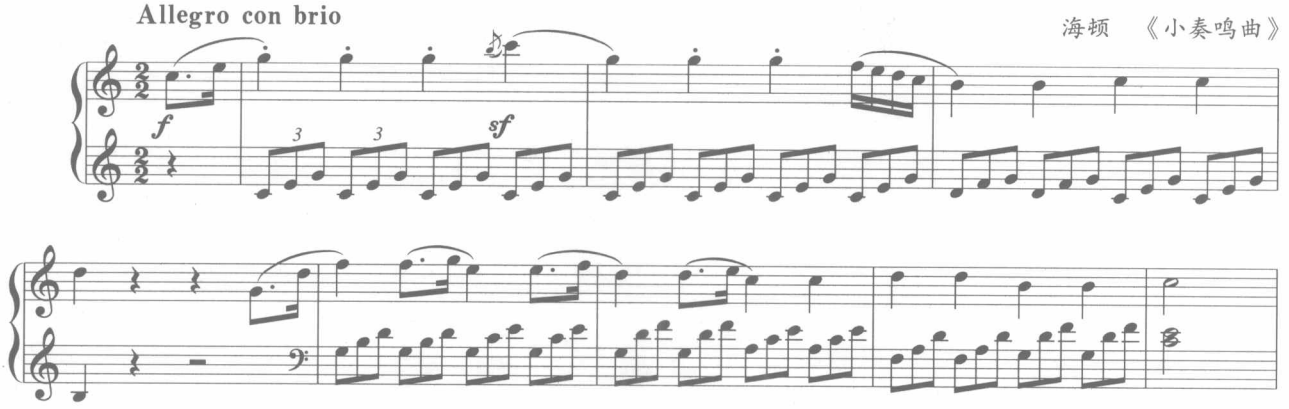
作业 3-19 分析例 3-65 贝多芬《悲怆奏鸣曲》第三乐章第 1—8 小节及以下两个片段的和声,注意属七和弦、副三和弦、终止式的用法。

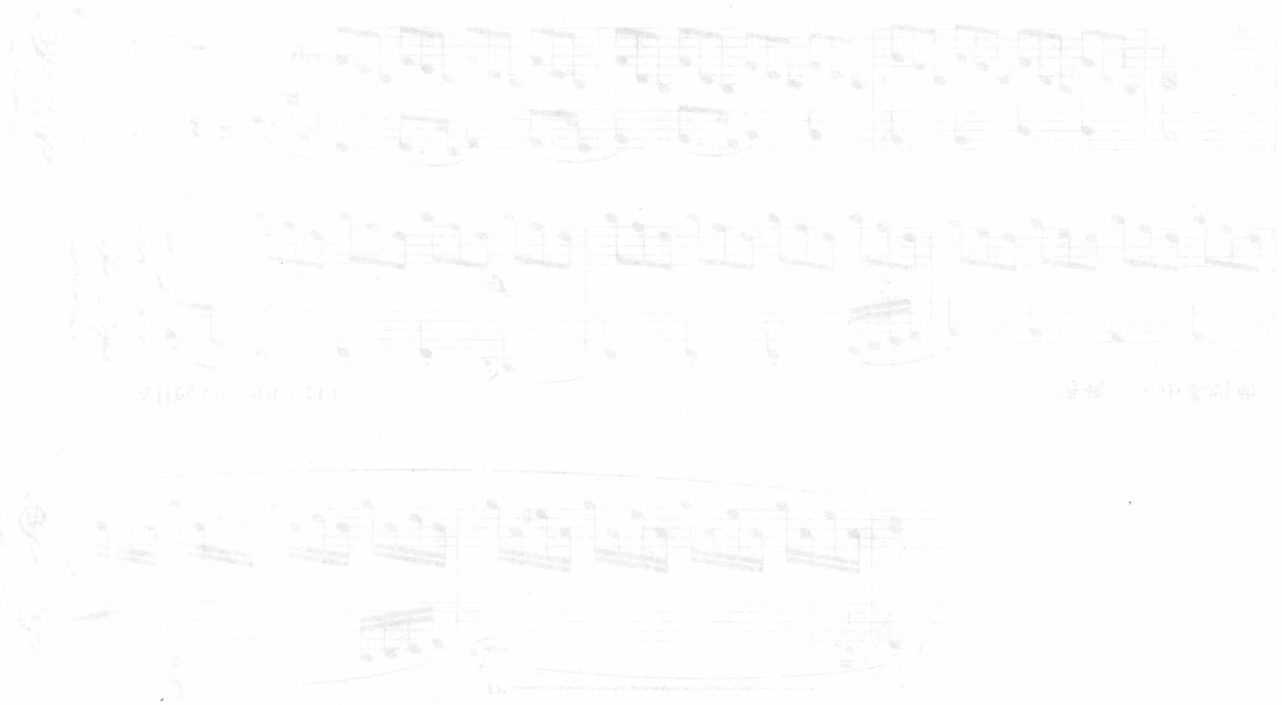
(1)





（2）





第四章

4

音乐作品中的三部性结构原则

音乐是时间性艺术，一个乐思或主题经过初次呈现后，如果不以重现的方式加以巩固和强化，那么这个初次呈现的乐思或主题就得不到突出，从而可能造成音乐整体结构的松散。再现——三部性结构原则使乐曲在发展的过程中既有出新对比的部分，又能通过再现的方式使重要的乐思或主题得到突出。因此，再现——三部性结构原则是曲式结构中使用得最为广泛的结构原则。在规范曲式中，有许多是以再现——三部性结构原则为基础构成的。在一些以其他曲式结构原则为基础形成的曲式中，再现——三部性结构原则同样有着广泛的存在。

第一节　再现——三部性的结构模式及相关曲式

【本节要点】

再现——三部性结构原则是曲式结构中使用得最为广泛的结构原则。通过学习，掌握主要的以再现——三部性原则为结构基础的曲式，熟悉曲式中“再现”的不同形式。具体掌握以下内容：

1.掌握再现——三部性结构原则的意义与表现形式；

2.通过实际作品的分析掌握单三部曲式、复三部曲式的结构特点；

3.掌握单二部曲式中再现——三部性结构原则体现方式。

一、再现——三部性结构的重要意义

再现——三部性结构原则使乐曲在发展的过程中既有出新对比的部分，又能通过再现的方式使重要的乐思或主题得到突出。因此，再现——三部性结构原则是曲式结构中使用得最为广泛的结构原则，它体现了对比统一这一音乐艺术结构的基本逻辑。

从曲式分析的角度来看，对再现——三部性结构原则的分析、辨认是把握诸多曲式的关键。由于再现的位置、规模、方式的不同，体现出再现——三部性结构原则的结构往往属于不同的曲式类型。

以“再现——三部性结构”的结构原则为基础的曲式主要有单三部曲式、复三部曲式。另外在再现单二部曲式、变奏曲式中，“再现——三部性结构”的原则也有充分的体现。从曲式的外部结构上来看，回旋曲式、奏鸣曲式、回旋奏鸣曲式中也体现着明显的“再现——三部性结构”原则。

二、单三部曲式

（一）概述

由三个相对独立的乐段按再现结构原则组合而成的曲式，称为单三部曲式。在单三部曲式中，第三段是第一段的再现，中间段形成一定的对比。整体的结构体现了呈示——对比——再现这样一种富有逻辑的曲式结构。

单三部曲式的结构图式为：

$$a+b+a'$$

单三部曲式的“三”不仅仅是一个量的概念，它同时对曲式的内容结构有明确的规定。只有形成再现关系并由三个乐段组成的曲式才能称为单三部曲式。而像 a+b+c 这样的结构，虽然在数量上是三个乐段，但因它没有体现再现原则，因此不属于单三部曲式的范畴，而属于并列多段式。

单三部曲式在音乐作品中有着十分广泛的应用。它既可以独立成曲，也经常作为在复三部曲式、回旋曲式、奏鸣曲式的次级结构。

（二）单三部曲式的分类

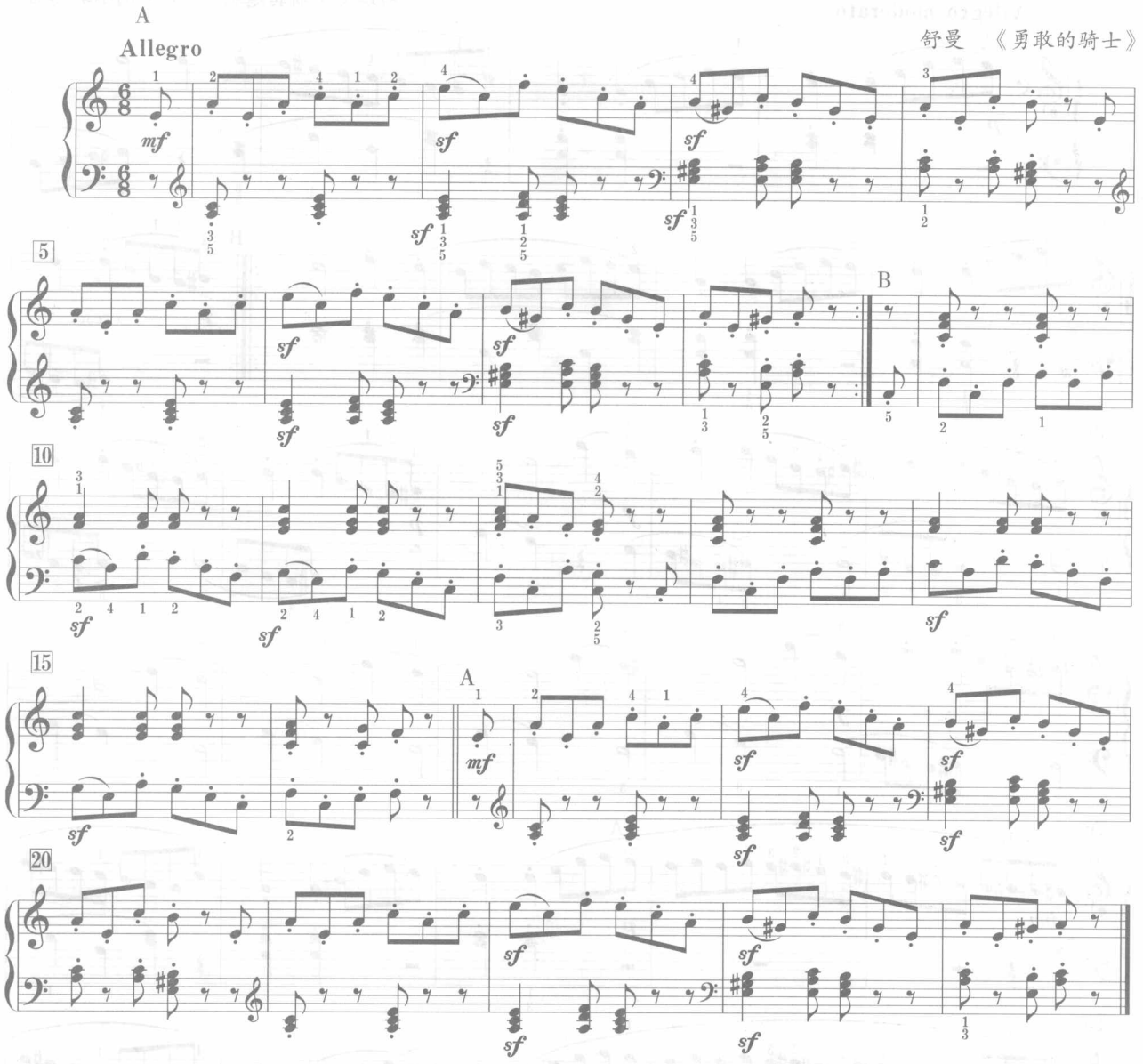
单三部曲式的首尾两段一般都是较为稳定的陈述结构，中段的写法则比较灵活。中段一般分为引申型中段、对比型中段、综合型中段三种。

1.引申型单三部曲式

引申型中段的特征是中段不引入新的材料，而是根据呈示段的主题材料加以变化、展开，也可称之为展开型

中段。因在中段没有出现新主题，因此也称为“单一主题单三部曲式”。

【例 4-1】



上例是一个典型的由引申型中段构成的单三部曲式。中段的材料完全来自于首段，只是改在下属小调的关系大调上呈示。中段在调性上变化使它成为一个独立的段落，但从主题材料来看全曲只有一个主题。

上例的结构图式如下：

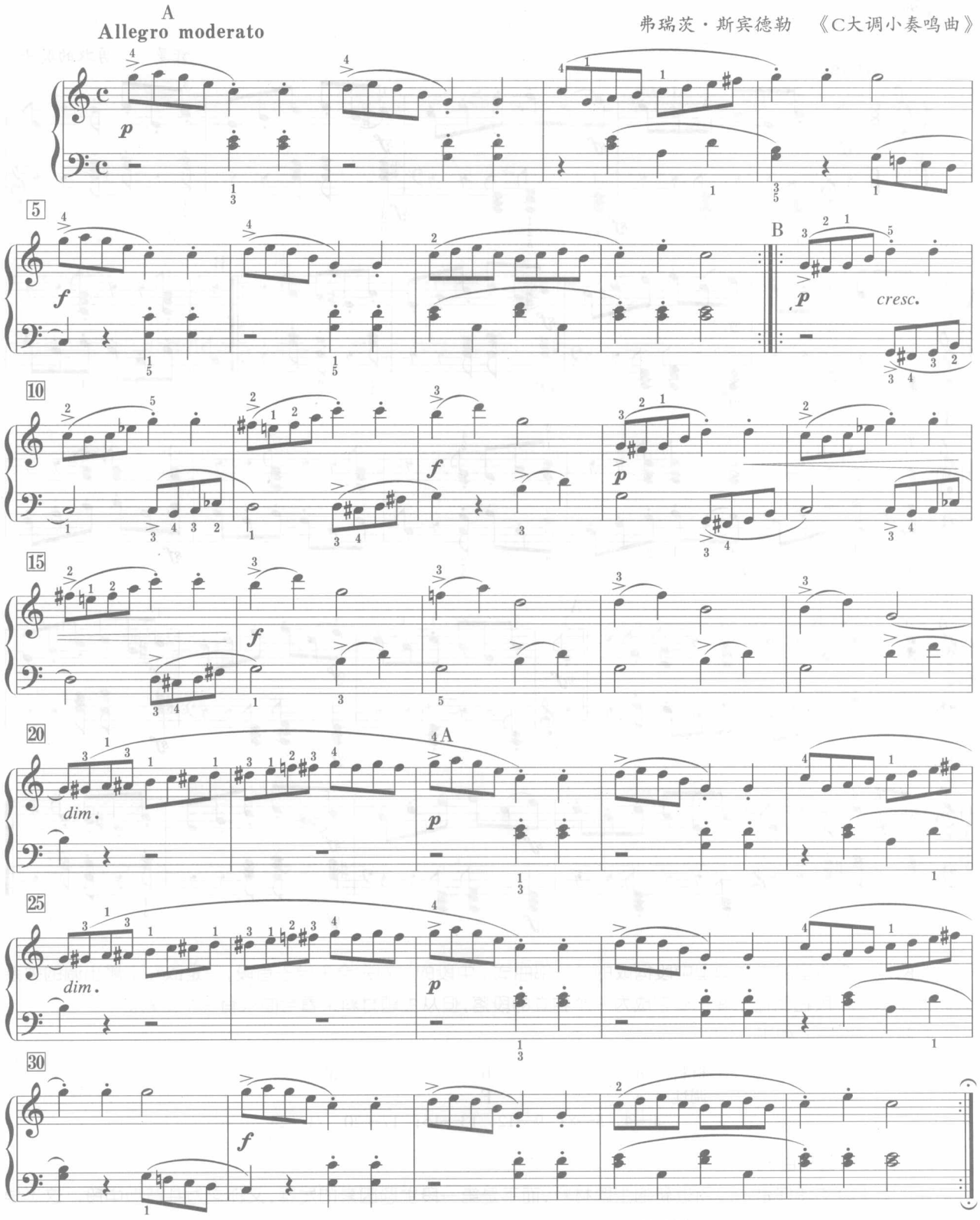
材料	a	b	a'
调性	a	F	a

1—4，5—8；9—12，13—16；17—20，21—24

2.对比型单三部曲式

对比型中段的特征是中段引进新的主题材料，而不是第一段主题因素的发展，又称之为并置型中段。这类单三部曲式也被称为“双主题单三部曲式”。

【例 4-2】



上例是由对比中段构成的单三部曲式。中段的旋律与首段是倒影的关系，织体也变为模仿式的复调。与引申型单三部曲式相比，它的各部分之间的对比更强烈。

结构图式如下：

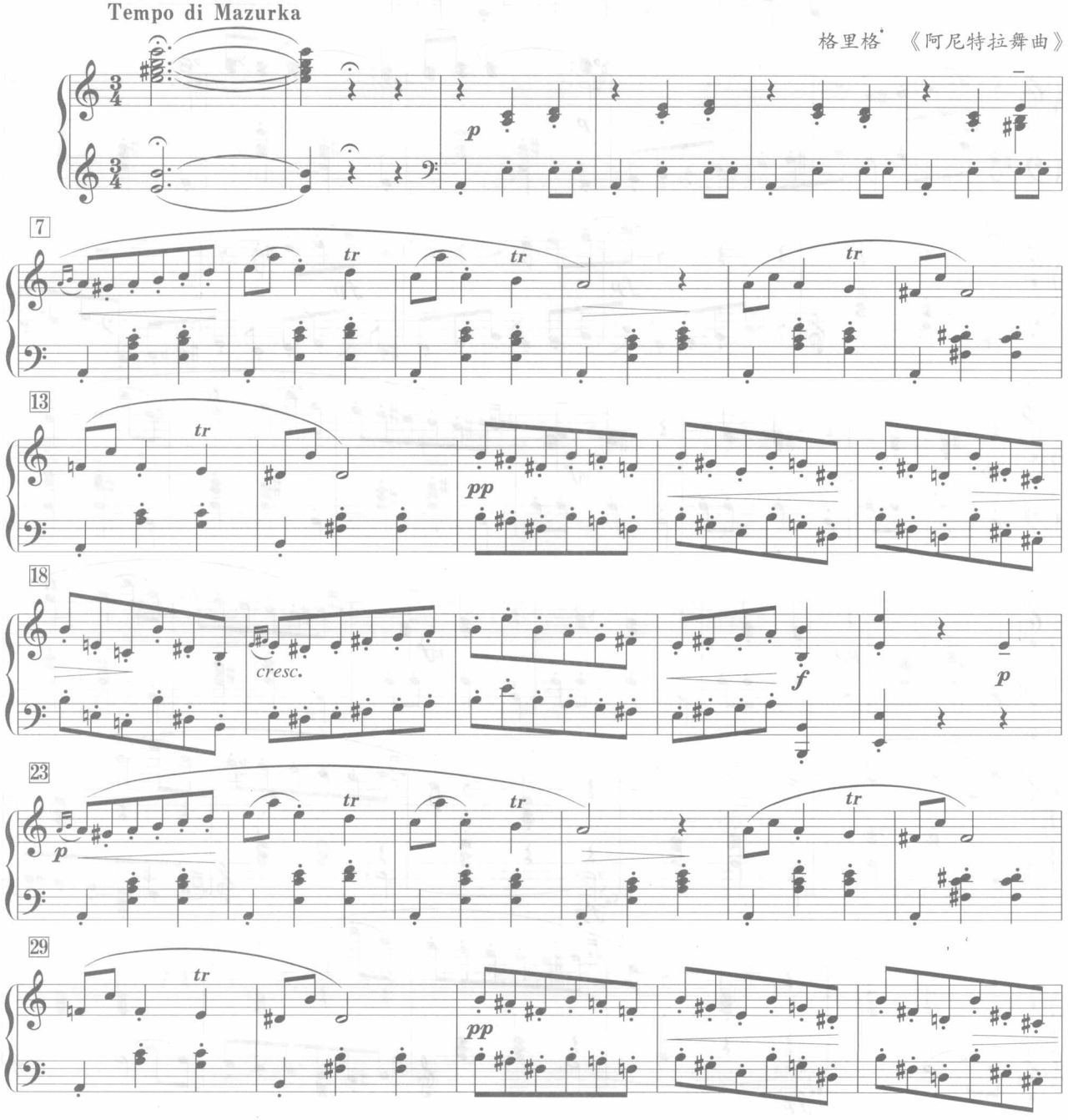
材料	a	b	a'
调性	C	G	C
	1—4，5—8；	9—12，13—21；	22—26，27—30，31-34

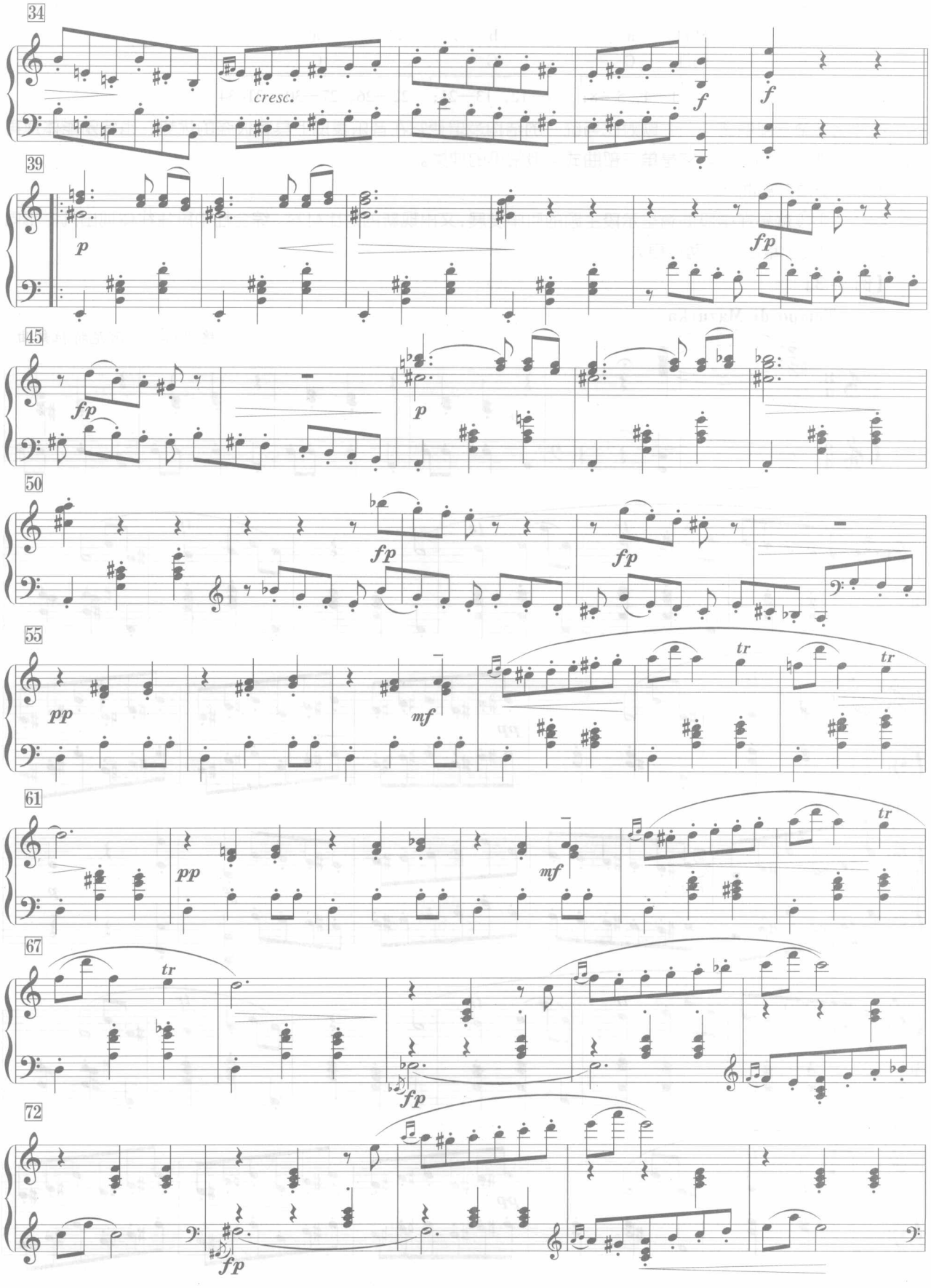
在对比型单三部曲式中，主题对比与统一的结构逻辑使它在音乐表现上具有很强的优势，也特别能体现再现——三部性的结构原则。它是单三部曲式中最常见的种类。

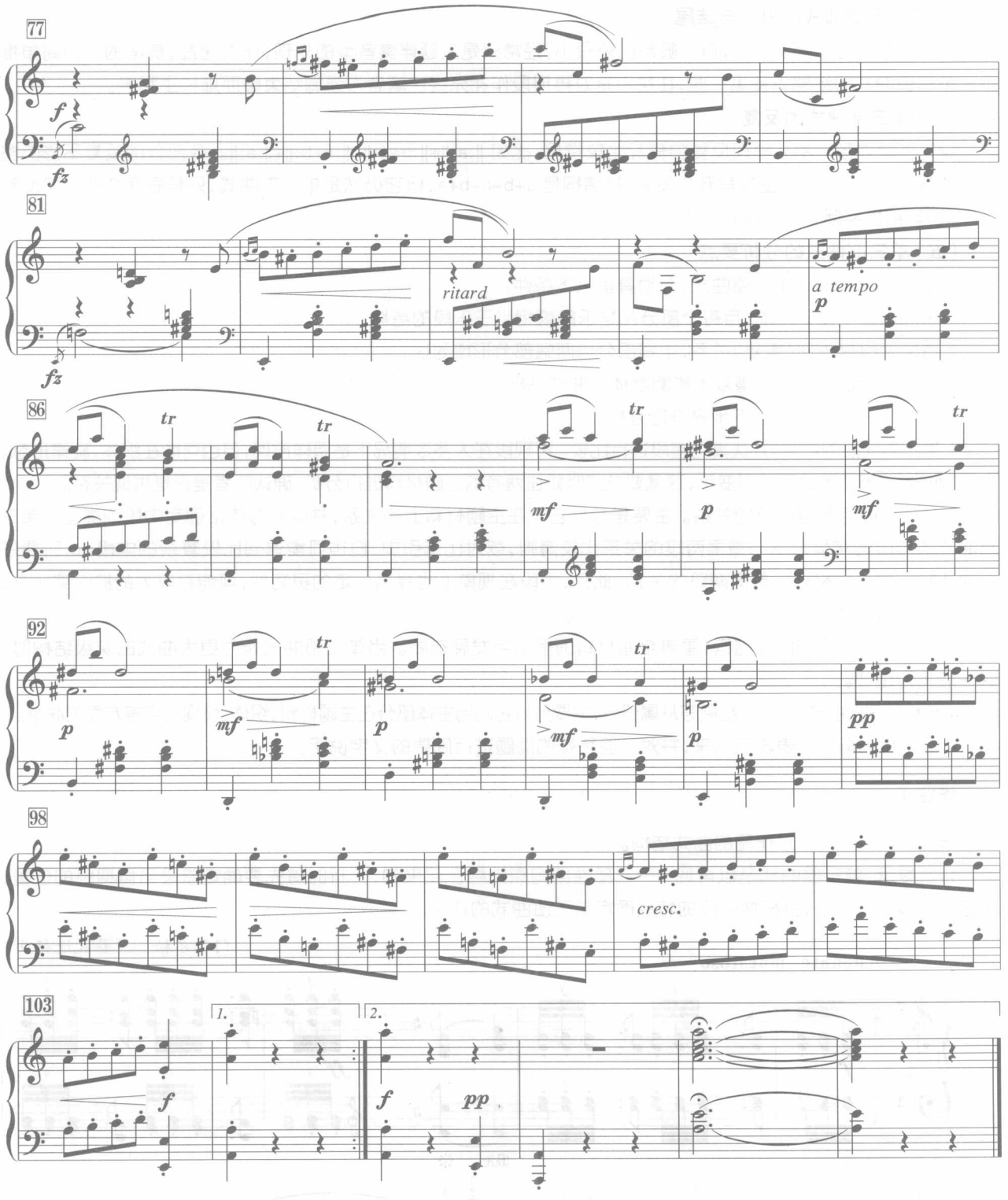
3.综合型单三部曲式

综合型中段就是在中段既有呈示段主题的引申发展，又出现新的对比材料。综合性中段往往体现出几个不同的阶段，其规模也常比首尾两段更大。

【例 4-3】




34
cresc.
f
f
39
p
fp
45
fp
p
50
fp
fp
55
pp
mf
tr
tr
61
pp
mf
tr
67
tr
fp
72
fp



上例是一个综合中段的单三部曲式，中段（39—84）的写法很有特点：首先是一个对比的新材料（39—54），分为两句，然后是首部材料的展开（55—84），构成了既有对比又有展开的综合型的中段。中段虽然有两个部分，但由于各自并没有构成较稳定的乐段结构，故不改变单三部曲式的结构性质。中段作为三段曲式的对比部分，对比是其主要任务，但不管是展开型中段还是对比型中段，它与两端部分的对比又不可能太大。从规模上来看，中段一般与首尾两段相当，但有时也可能存在扩张与压缩。

（三）单三部曲式的引子与结尾

单三部曲式可以出现引子，但一般都比较短小，经常只是主题伴奏音型的先现，作为速度、情绪的一种简单提示。单三部曲式的结尾更多见一些，往往只是对再现段作补充终止或者为强调结束感而延长主和声。

（四）单三部曲式的反复

单三部曲式各个部分出现反复的情况比较常见，比如 ‖:a:‖+‖:b+a:‖，‖:a+b:‖+‖:a:‖。各部分的反复不影响整体曲式的性质。比如，某曲共有五个段落，其结构是 a+b+a+b+a，但它仍然是单三部曲式，只是后两个部分又反复了一次，其结构实际上是 a+‖:b+a:‖。

（五）单三部曲式的分析要点

要确定某一乐曲是单三部曲式，必须具备以下条件：

1.乐曲由三个部分构成，且每个部分都是乐段或相当于乐段的结构；

2.首尾两段是再现（重复）关系，中间部分与两端部分形成对比；

3.三个部分各自或成组重复不影响整体的曲式结构。

在实践中一般要根据以下步骤进行分析：

1.确定再现段的位置，并认真与首段进行比较。再现段在大多数情况下是原样再现，但也可能在织体、旋律形态、音区、速度、演奏法等方面出现变化，这就要求紧紧抓住两者的主题材料进行分析，确认两者是否是再现关系。

2.分析中段与首尾两段的关系。主要是分析它们在主题材料上的关系，并以此为依据确定中段的类型。单三部曲式的中段通常情况下与首尾两段的关系比较清晰，或对比或引申，但也可能遇到比较复杂的中段，这时要仔细辨认它们的主题材料与首尾两段的关系。此外，中段在规模上也具有一定的灵活性，可能有较大的扩张或压缩，分析时也应特别注意。

3.分析三个段落的内部结构，厘清全曲材料的呈示与发展布局。当单三部曲式作为更大曲式的次级结构时，这一点尤为重要。

4.分析单三部曲式的引子、结尾等从属部分，主要分析它们与主体部分在主题材料、织体、表现内容等方面的联系。

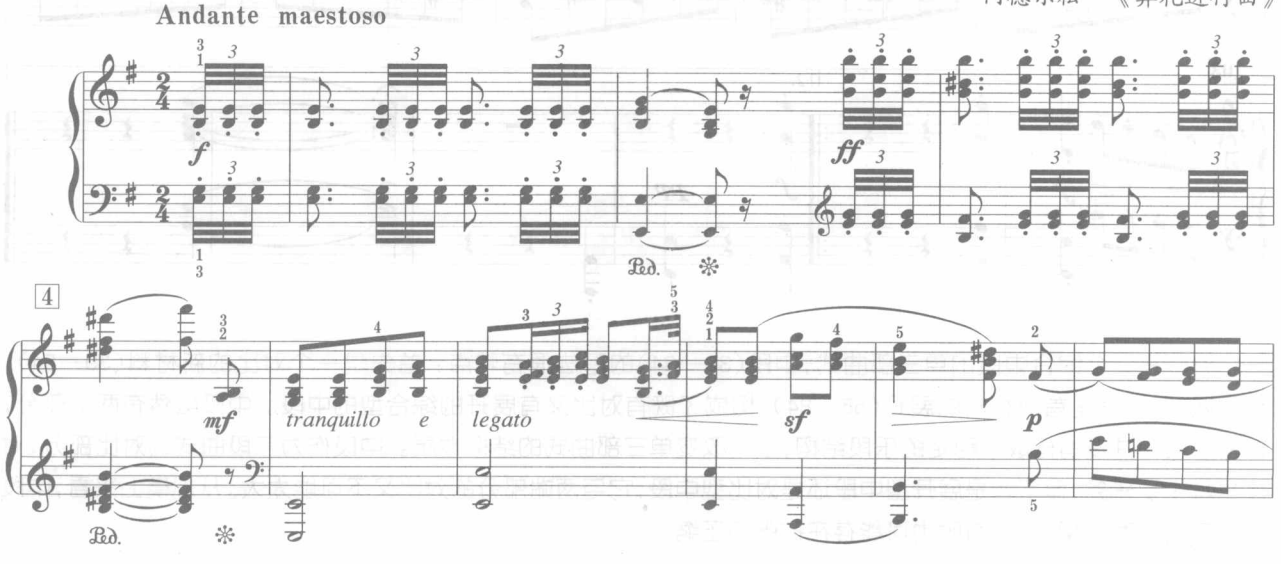
5.把分析结构用图表表示出来，并对一些特殊的问题进行简要的文字说明。

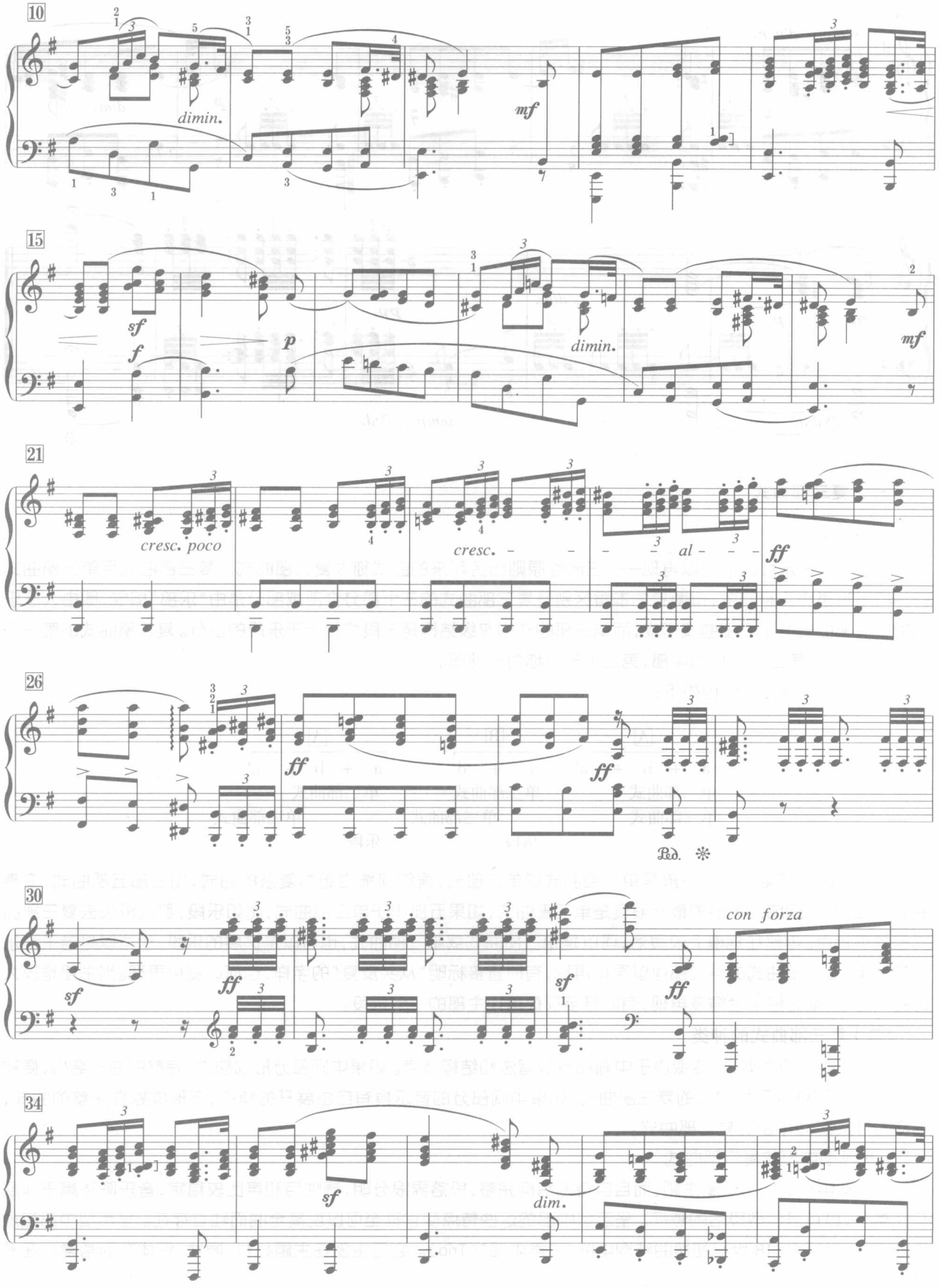
作业 1

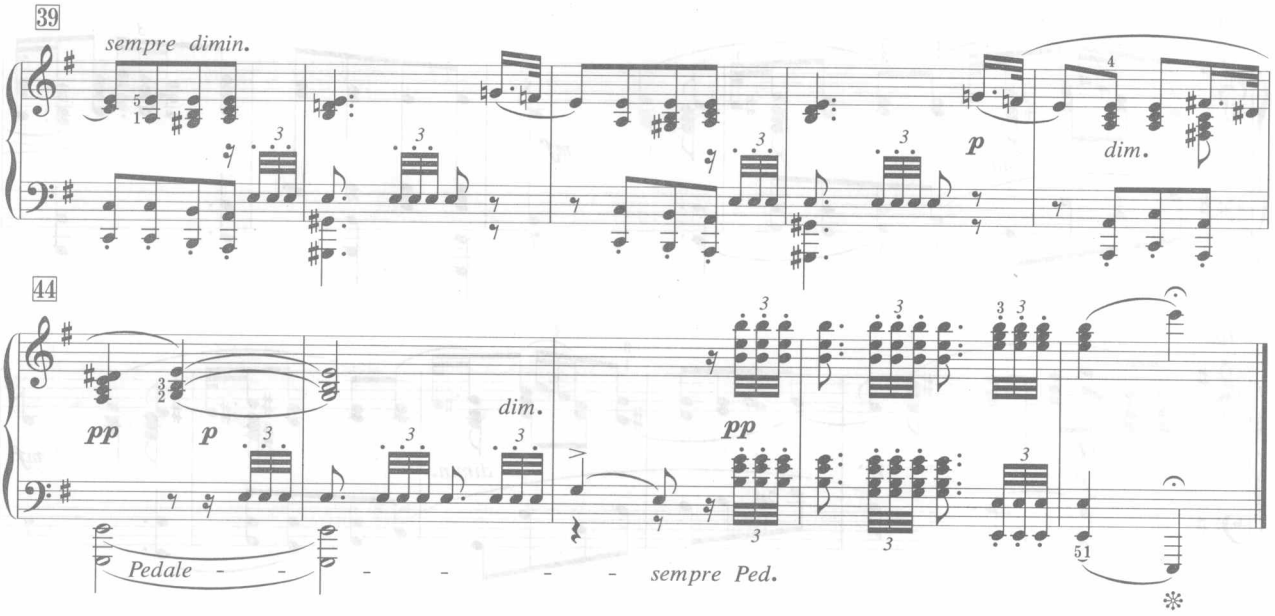
作业 4–1　分析下面作品的曲式结构。

分析提示：单三部曲式是以再现——三部性结构原则组合起来的，分析时首先要确定首段与再现段的位置，然后对中段进行分析，并根据中段的特点确定单三部曲式的种类。

门德尔松　《葬礼进行曲》




10
dimin.
mf
15
sf
f
p
dimin.
mf
21
cresc. poco
cresc. - - - - al - - -
ff
26
ff
ff
Ped.
30
sf
ff
sf
ff
con forza
34
sf
dim.

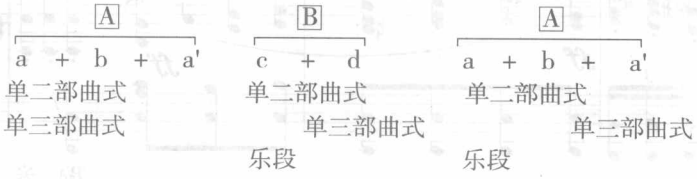


三、复三部曲式

（一）概述

把三个大于乐段的部分以再现——三部性原则结合起来的曲式称为复三部曲式。复三部曲式与单三部曲式的结构逻辑是完全相同的，但两者的本质区别是复三部曲式的三个部分全部或部分是由“乐部”构成，即由大于乐段的单二部曲式或单三部曲式构成，而单三部曲式的次级结构是乐段或相当于乐段的部分。复三部曲式的第一个部分称为主部，第二部分称为中部，第三个部分称为再现部。

复三部曲式常见的结构如下：



复三部曲式的第一部分一般是单二部曲式或单三部式，偶尔可能由更为复杂的曲式，如三部五部曲式、变奏曲式、回旋曲式构成。主部的最低限度是单二部曲式，如果五部小于单二部曲式，比如乐段，那么将失去复三部曲式的基本特点。中部在规模上较灵活，可以是单二部曲式或单三部曲式，也可以是扩展的乐段，也可以是若干个乐段的聚集。复三部曲式的再现部可以原样再现，有时直接标明“从头反复”的字样，也可以变化再现。当主部是较大的曲式时，再现时经常会缩减再现，有时甚至仅仅再现主部的一个乐段。

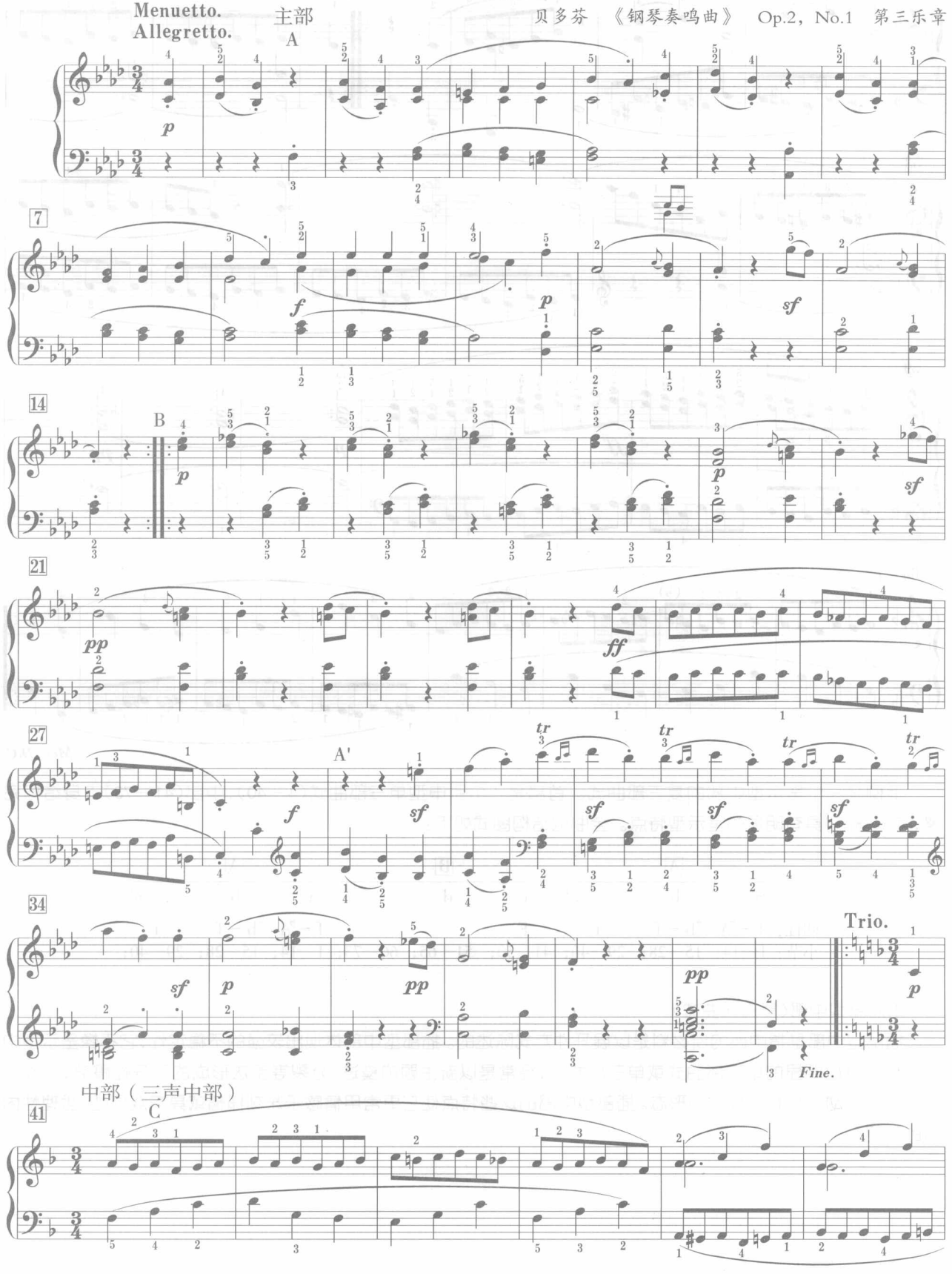
（二）复三部曲式的种类

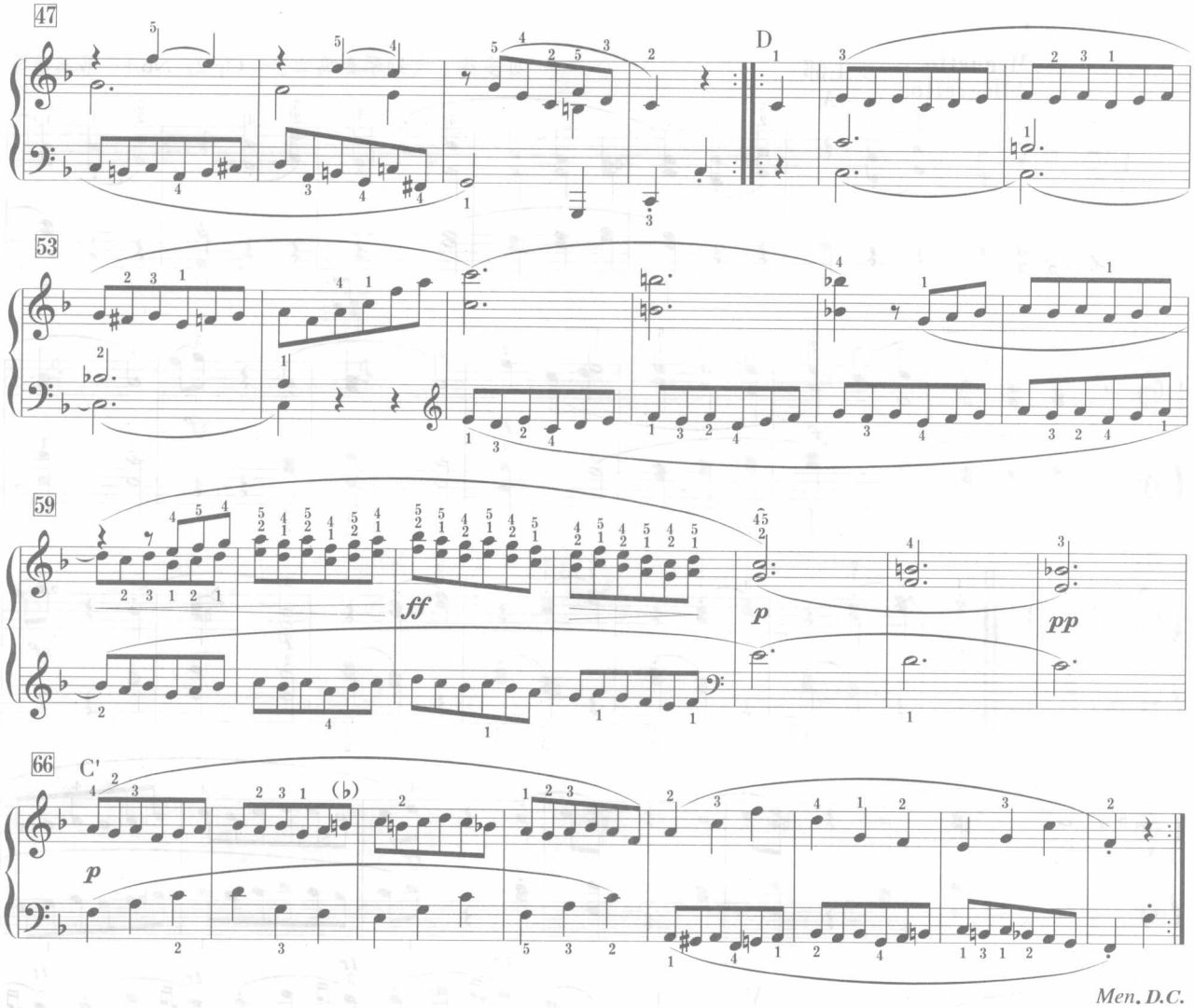
复三部曲式的类型，主要取决于中间部分的写法和结构特点。如果中间部分形成独立、完整的曲式结构，便称为“三声中部”或呈示型中部的复三部曲式；如果中间部分的音乐具有自由展开的特点，不形成独立完整的曲式，则称为“插部”型中部的复三部曲式。

1.呈示型中部的复三部曲式

呈示型中部必须出现新主题，而且自身的结构完整，段落界限分明，调性与和声比较稳定，音乐陈述属于非展开性类型，具有呈示型段落的特征。呈示型中部的这些特点使它甚至可以脱离全曲而独立存在。呈示型中部起源于欧洲 17 世纪末、18 世纪初舞曲结构中的“三声中部”（Trio）。它与主部在主题材料、调性、织体方面常常存在着较大的对比。

【例 4–4】


Menuetto.
Allegretto.
主部
A
贝多芬 《钢琴奏鸣曲》 Op.2，No.1 第三乐章
7
14
B
21
27
A'
34
Trio.
Fine.
中部（三声中部）
41
C



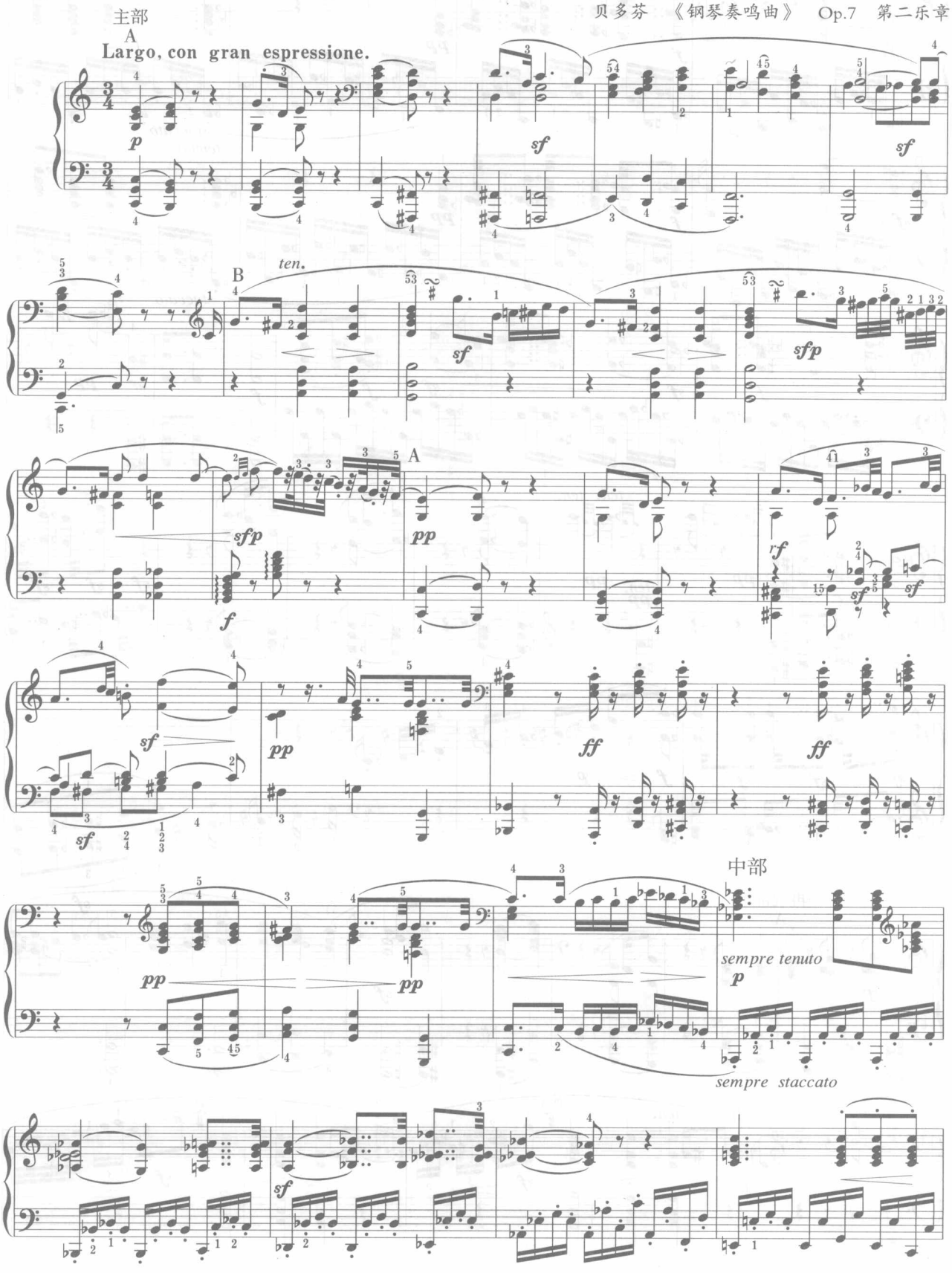
上例是一个呈示型中部的复三部曲式。首部是一个引申型单三部曲式(1—40),中部(41—73)本身结构完整,句逗清晰,具有明显的呈示型特点。全曲的结构图式如下:

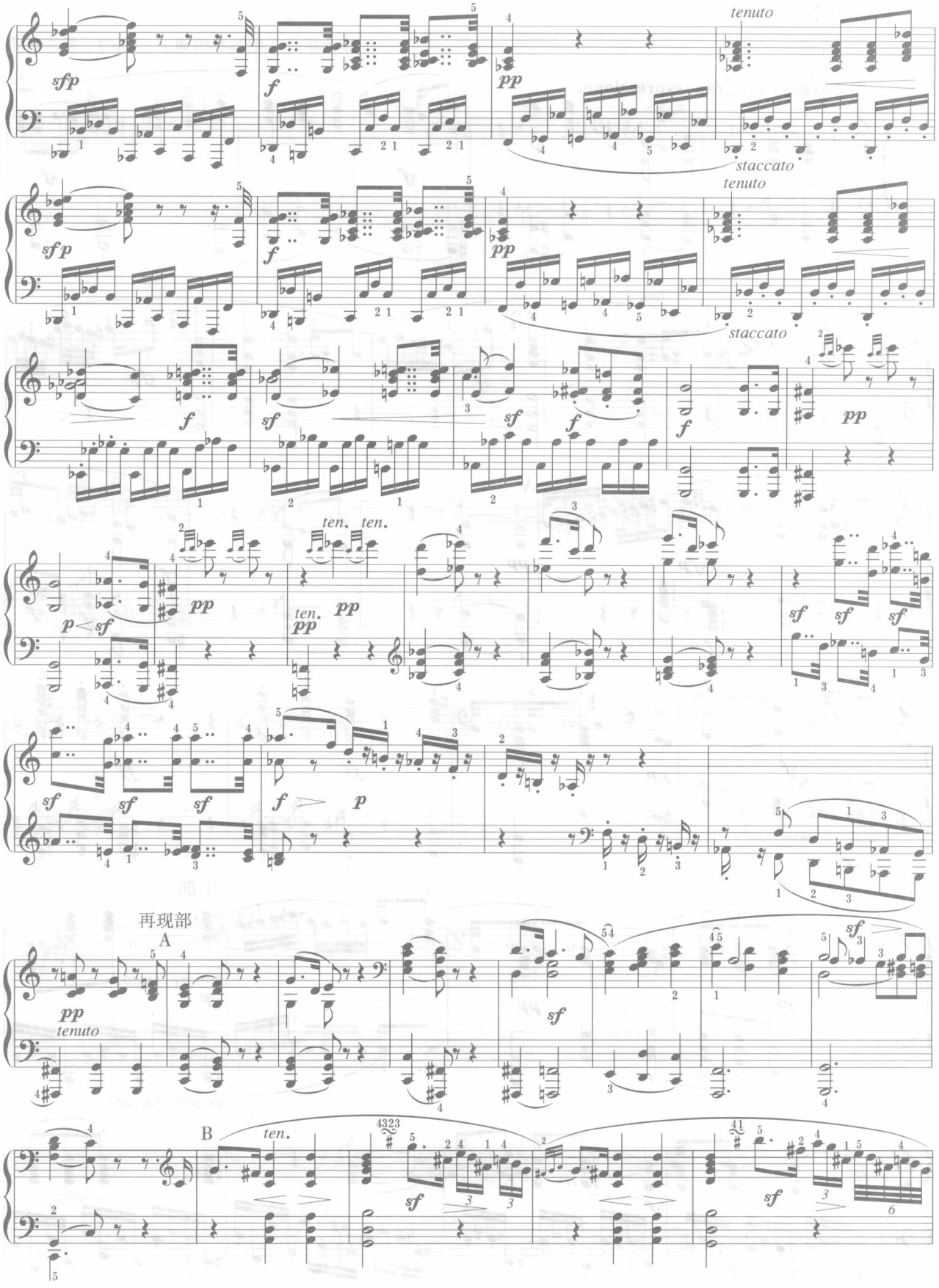
	A			B			A		
	a	b	a'	c	d	c'	a	b	a'
调性:	f – ♭A	♭b – f	f	F			f – ♭A	♭b – f	f
小节:	1—14;	15—28;	29—40;	41—50;	51—65;	66—73;	1—14;	15—28;	29—40;

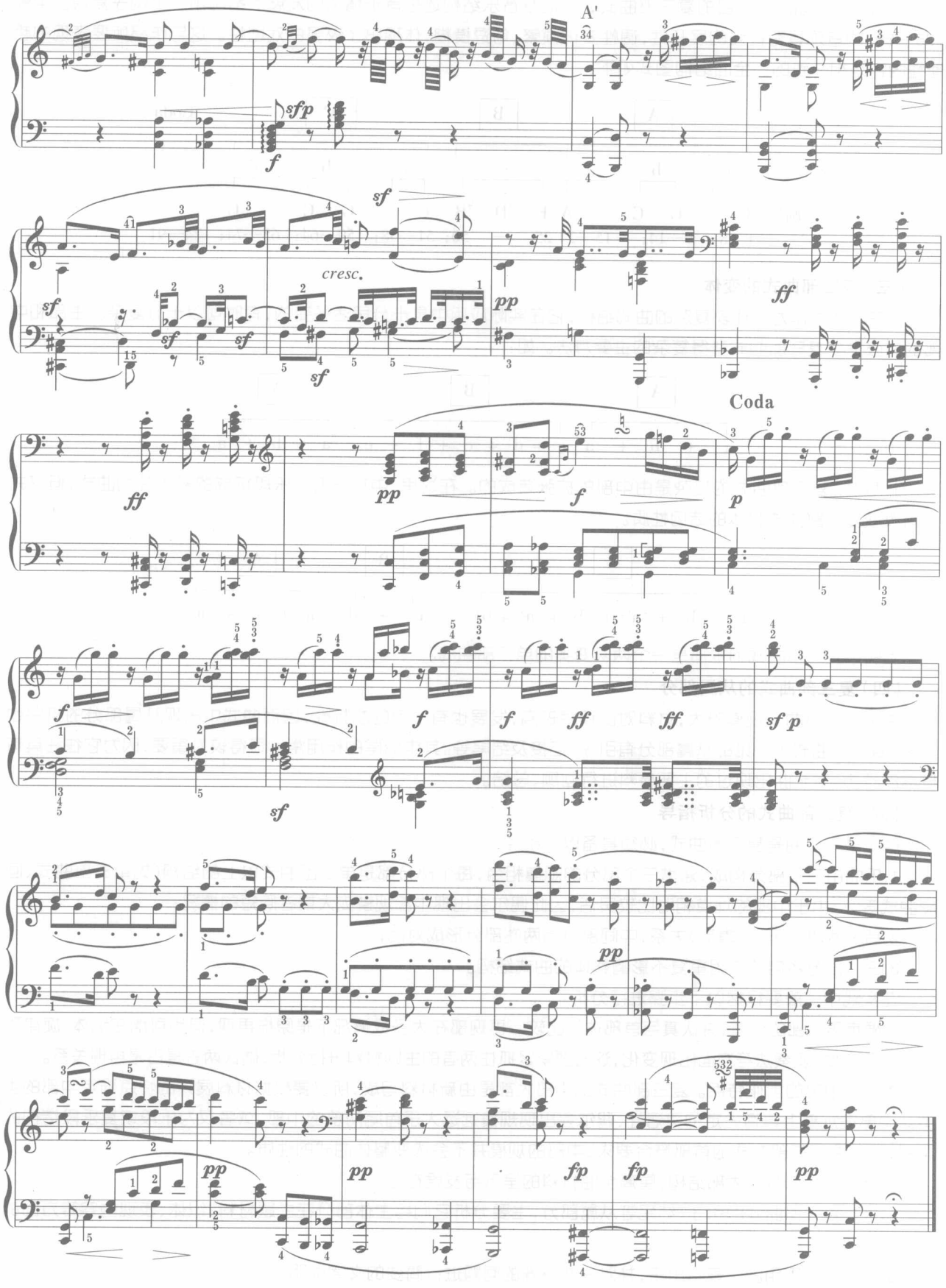
2.插部型中部(复三部曲式)

插部型中部是指中部的新材料是以展开性方式陈述的。插部型中部体现出较强的不稳定性,它不像呈示型中部那样划分出明显的单二部曲式或单三部曲式,经常是以新主题的模进、分裂等手法形成的展开性段落,调性与和声也常为动力性和开放性的形态。插部型中部的这些特点使它更常用情感于深刻抒情或具有戏剧性、哲理性内容的作品。

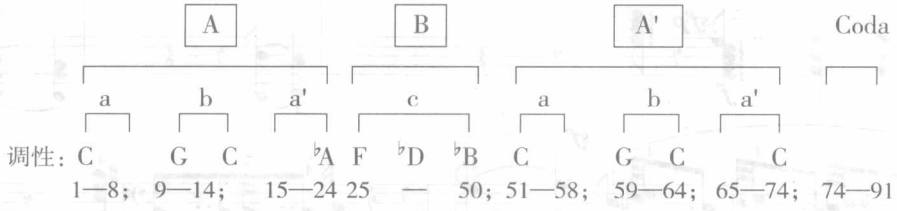
【例 4-5】


贝多芬 《钢琴奏鸣曲》 Op.7 第二乐章
主部
A
Largo, con gran espressione.
B
ten.
A
中部
sempre tenuto
sempre staccato


sfp
f
pp
tenuto
staccato
sf
p
ten.
再现部
A
B

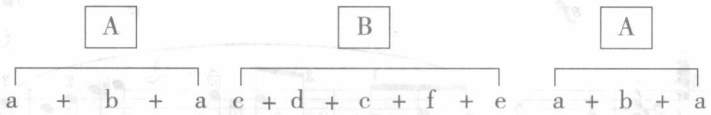

A'
sfp
f
sf
cresc.
pp
ff
Coda
p
sf p
fp

上例是一个插部型中部的复三部曲式，无论从音乐结构还是音乐情绪的发展上都比前一个例子复杂。中部(25—50)的音乐具有很强的展开性，调性变化频繁、句逗模糊，体现出了较强的戏剧性。这与作品所要表现的哲理性内容是相一致的。全曲结构图式如下：

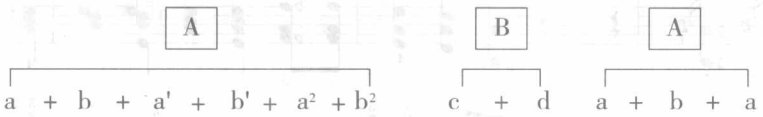


(三)复三部曲式的变体

复三部曲式作为一种较复杂的曲式结构，它在实际应用中是十分灵活多变的，有时可以十分复杂。主部和中部的扩张是使复三部曲式变得复杂的主要方法。如：



上例中，复三部曲式的复杂是由中部的扩张造成的。在这里，中部是五个乐段构成的多段并列曲式，但这并没有改变复三部曲式整体的结构性质。



上例中复三部曲式的主部是一个两次变奏的单二部曲式。

(四)复三部曲式的从属部分

由于复三部曲式规模较大，材料对比程度较高，发展也有一定的曲折性，因而曲式中出现从属部分的机会也较多。复三部曲式中常见的从属部分有引子、连接及结尾等。其中结尾的作用常常显得较为重要，因为它往往具有概括的性质，对全曲出现过的主要材料进行回顾、总结。

(五)复三部曲式的分析指导

确定某一乐曲是复三部曲式，必须具备以下条件：

1.乐曲由三个部分构成，通常三个部分的规模相当，每个部分都是单二部曲式以上的结构(如单三部曲式、回旋曲式等)。由于中部的规模相对比较灵活，因此偶尔会出现中部规模庞大或者简短的情况；

2.首尾两段是再现(重复)关系，中间部分与两端部分形成对比；

3.三个部分各自或成组重复不影响整体的曲式结构。

在实践中一般要根据以下步骤进行分析：

1.确定再现部的位置，并认真与首部进行比较。再现部在大多数情况下是原样再现，但也可能在织体、旋律形态、音区、速度、演奏法等方面出现变化，这时要紧紧抓住两者的主题材料进行分析，确认两者是否是再现关系。

2.分析中部的创作特点。复三部曲式的中部大都是由新材料写成，所以要根据材料展开的特点确定中部的类型。中部在规模上具有一定的灵活性，偶尔会出现规模远远大于首尾两部的中部，或者仅为乐段或复乐段结构的中部，但只要复三部曲式的首部符合要求，中部的规模并不会改变整体曲式的性质。

3.分析三个部分的内部结构，厘清全曲材料的呈示与发展布局。

4.分析复三部曲式的引子、结尾等从属部分，主要分析它们与主体部分在主题材料、织体、表现内容等方面的联系。

5.把分析结果用图表表示出来，并对一些特殊的问题进行简要的文字说明。

作业 2

作业 4-2　分析柴科夫斯基《四季》之《十月——秋之歌》的曲式结构。

分析提示：复三部曲式是以再现——三部性原则组合的结构。分析时首先要确定主部和再现部的位置，并通过比较辨认再现部出现的变化。然后分析中部，要根据中部的材料、结构特点分析它的类型。最后还要对引子、结尾等从属部分的材料、功能进行简要的分析。

四、单二部曲式

（一）概述

由两个乐段或相当于乐段的结构以并列原则构成的曲式称为单二部曲式。单二部曲式的首段以稳定性的陈述为主，第二段会出现新的对比因素，有时甚至具有一定的展开性。单二部曲式的两个部分虽然有着内在的联系，但必须体现出并列原则。如果两个部分过于趋同，那么就可能形成复乐段而非单二部曲式。单二部曲式的结构图式为：

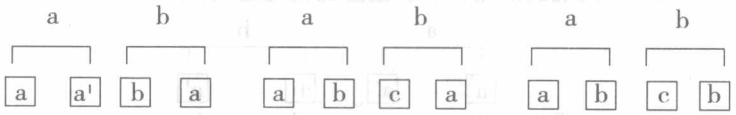
a + b

（二）单二部曲式的分类

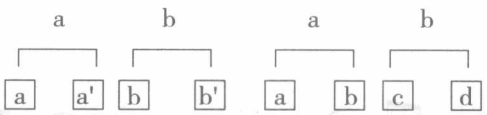
单二部曲式可分为再现单二部曲式和无再现单二部曲式。如果第二段再现第一段部分材料时，称为带再现的单二部曲式。如果第二段以新材料写成、没有再现第一段的主题材料时，称为无再现单二部曲式。不管是带再现的单二部曲式还是无再现单二部曲式，第二段的第一句必然是对比性的部分，所以单二部曲式分类的关键就在于第二段的末句与第一段的关系。

1.再现单二部曲式

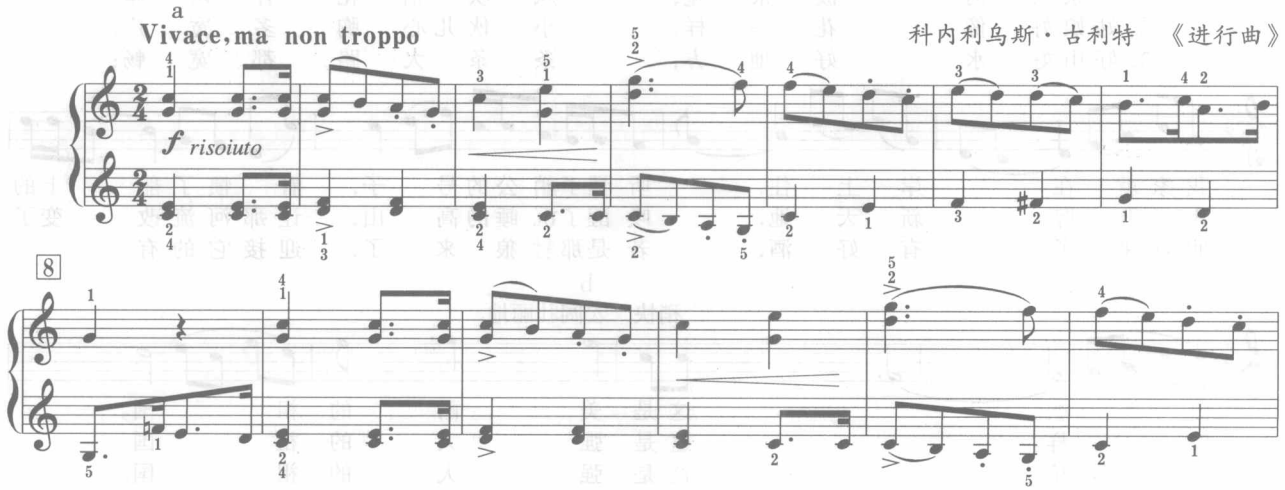
再现单二部曲式多为如下结构：

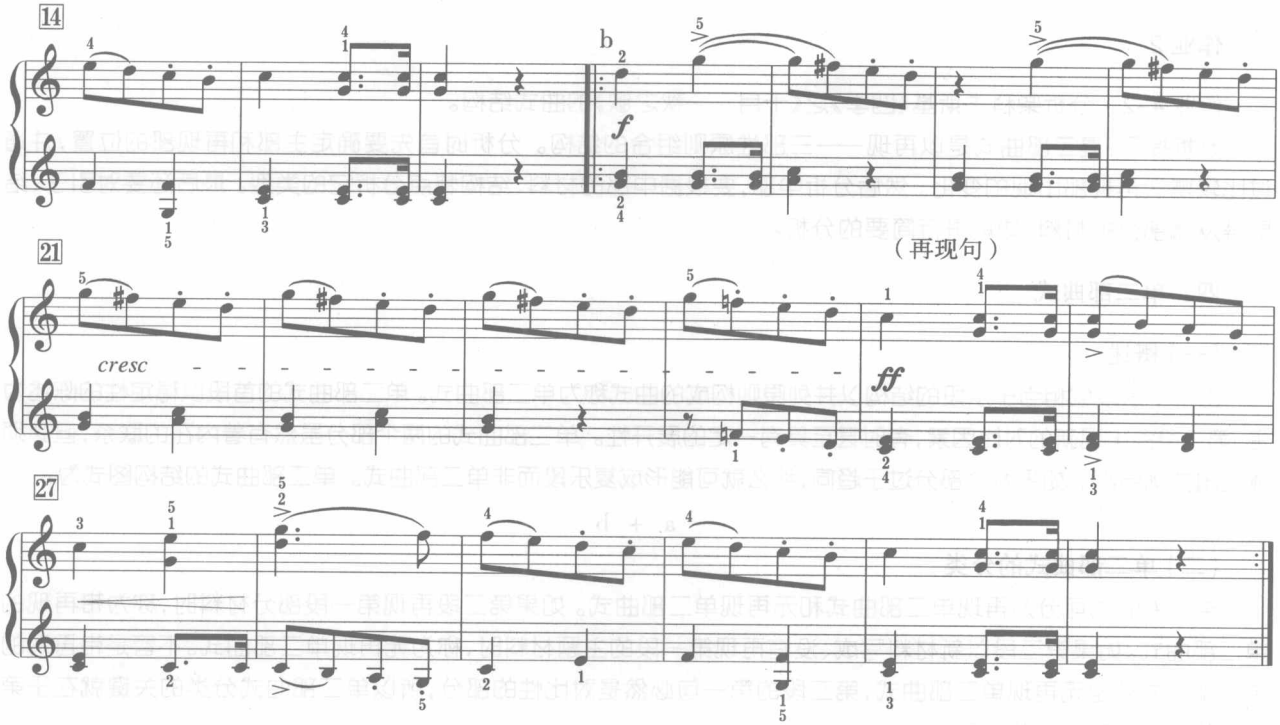


无再现单二部曲式多为如下结构：



【例4-6】





上例是一个再现单二部曲式。首段是一个两乐句(8+8)平行乐段。第二段(17—32)也是一个两乐句的乐段，第一句在旋律与首段上形成了明显的对比，第二句是首段第一句的再现。不难看出，再现单二部曲式再现的只是一个乐句，第二段形成了半对比、半再现的结构特点。全曲的结构图式为：

a　　b

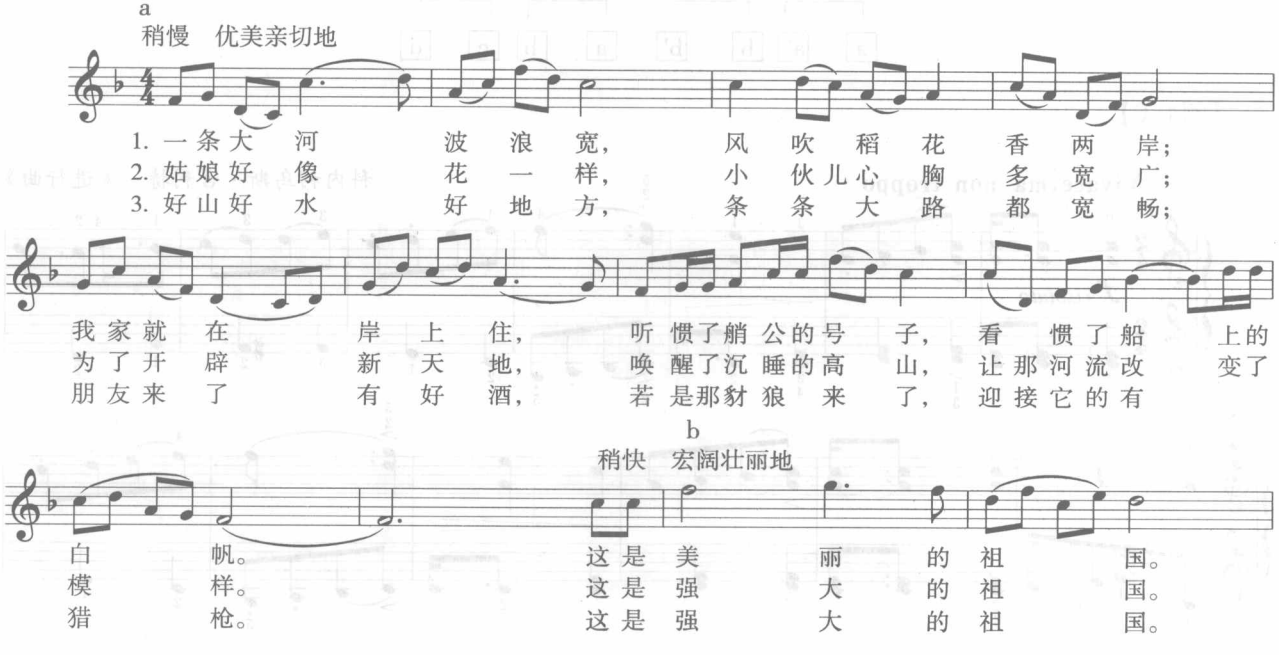
[a]　[a']　[b]　[a']

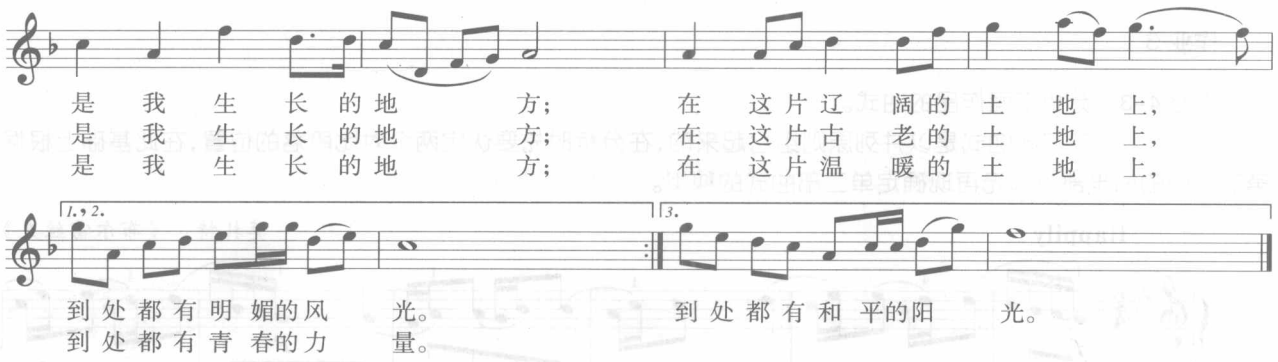
调性：C　　G　　C

1—8；9—16；17—24；25—32

2.并列单二部曲式

【例4-7】





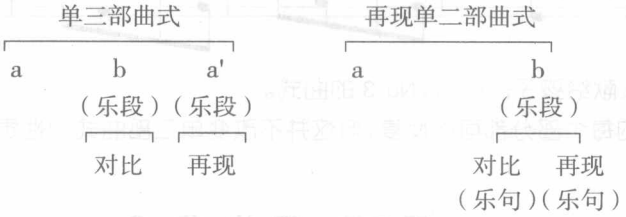
上例是一个无再现的单二部曲式。首段(第 1—10 小节)为女声领唱,优美宽广。第二段(第 11—18 小节)为合唱,富于激情。两段在材料、速度、音色上都存在明显的对比,整个第二段没有再现首段的材料。

单二部曲式的规模和容量都较小,它经常作为更大曲式的次级结构而出现。单二部曲式独立成曲时多为声乐作品,以单二部曲式写成的器乐作品相对较少。

(三)再现单二部曲式与再现单三部曲式的辨异

再现单二部曲式与单三部曲式关系比较密切,两者既有联系又存在着本质的区别。联系在于二者都体现出"呈示—对比—再现"的三部—再现性结构原则。二者的区别也是明显的:

单三部曲式是在再现单二部曲式的基础上发展形成的。单二部曲式中虽然也体现出了三部性原则,但再现属于"半"再现,只再现第一段的一半,通常为一个乐句,而单三部曲式中的再现部分是对第一段的完整再现。两者的区别可以用下图表示:



(四)单二部曲式的从属部分及反复

独立的单二部曲式可能附加前奏、尾声或连接(间奏)。前奏的作用在于暗示、引发出乐曲的主要部分;连接(间奏)起着材料、调性的转换过渡作用;尾声则对全曲部分进行总结或对前奏或间奏进行呼应。由于单二部曲式本身规模容量有限,因此它的从属部分的规模也较小。单二部曲式的整体及各部分都可以重复,这并不会改变它的曲式结构性质。常见的重复可能为 a+‖:b:‖、‖:a+b:‖、‖:a:‖+‖:b:‖,等等。

(五)单二部曲式的分析要点

确定某一乐曲是单二部曲式,必须具备以下条件:

(1)乐曲由两个部分构成,通常两个部分的规模相当,每个部分都是乐段或相当于乐段的结构;

(2)两段是对比关系;

(3)两个部分各自或成组重复不影响整体的曲式结构。

在实践中一般要根据以下步骤进行分析:

(1)首先要确定第二个段落的位置。不论是再现单二部曲式还是无再现单二部曲式,其第二段的开始部分与第一段都是对比关系;然后分析第二段的后半部分是否再现首段的材料,以此确定单二部曲式的种类;

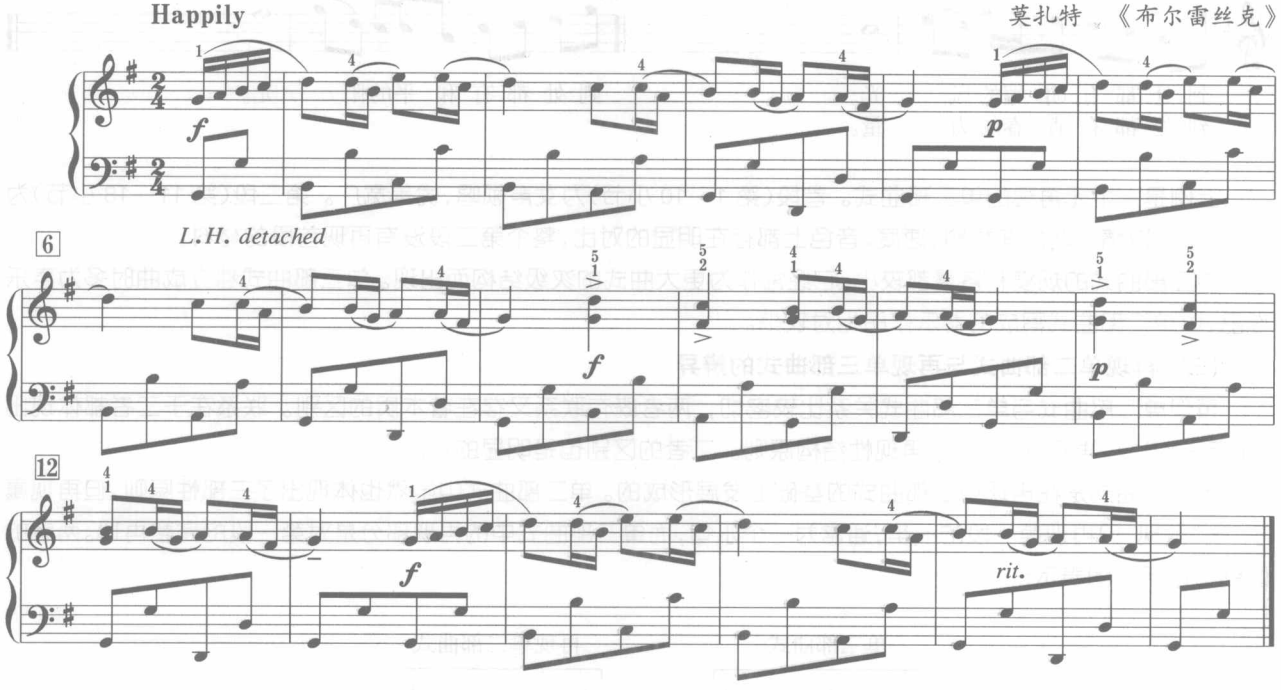
(2)分析两个段落的内部结构,厘清全曲材料的呈示与发展布局;

(3)把分析结果用图表表示出来,并对一些特殊的问题进行简要的文字说明。

作业 3

作业 4-3　分析下面作品的曲式。

分析提示：单二部曲式是以并列原则组合起来的，在分析时先要认定两个对比段落的位置，在此基础上根据第二乐段的后半部分有无再现确定单二部曲式的种类。



作业 4-4　分析巴托克《献给孩子们(二)》No.3 的曲式。

分析提示：单二部曲式的每个部分都可能反复，但这并不改变单二部曲式的性质，在分析时要注意。

第二节　回旋曲式

【本节要点】

回旋曲式是音乐作品中常见的曲式结构，它的整体结构与再现——三部性结构原则有着密切的关系。通过学习，应该掌握以下内容：

1.掌握回旋曲式的结构原则，能分析比较典型的回旋曲式；

2.能准确理解回旋曲式与其他曲式之间的本质区别。

一、基本概念

由相同的主部和不同的插部多次循环交替构成的曲式，称为回旋曲式。回旋曲式中多次再现而固定不变的主题称为主部，在固定不变的主部之间插入的对比主题称为插部。回旋曲式中的每个插部应是不相同的主题。

回旋曲式的图式如下：

A + B + A + C + A + D + A + ……

主部　插部一　主部　插部二　主部　插部三　主部

在回旋曲式中，一方面主部的循环出现使乐曲结构保持很大的聚合力，一方面又因连续变化的插部使乐曲的发展始终保持着新鲜。因此回旋曲式是把多个主题有机地组织在一起并使各部分之间的对比与统一保持平衡的

有效方法。仅从回旋曲式的结构特点来看，它实际与三部（段）曲式有着某种内在联系。我们可以认为下列的各种曲式之间存在着一定的联系：

1 a+b+a → 2 a+b+a+b+a → 3 a+b+a+b'+a

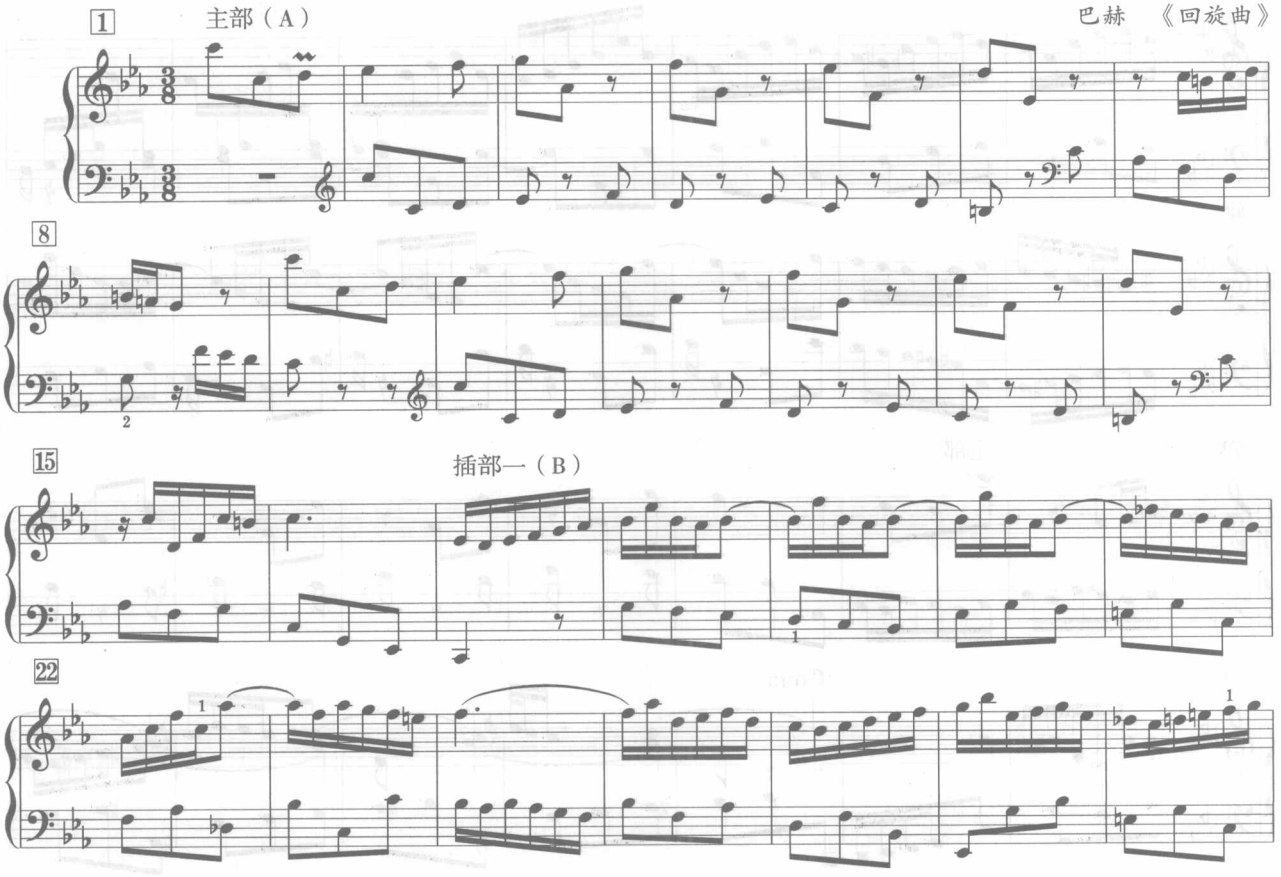
→ 4a a+b+a+c+a → 5 a+b+a'+c+a → 4b a+b+a+c+a

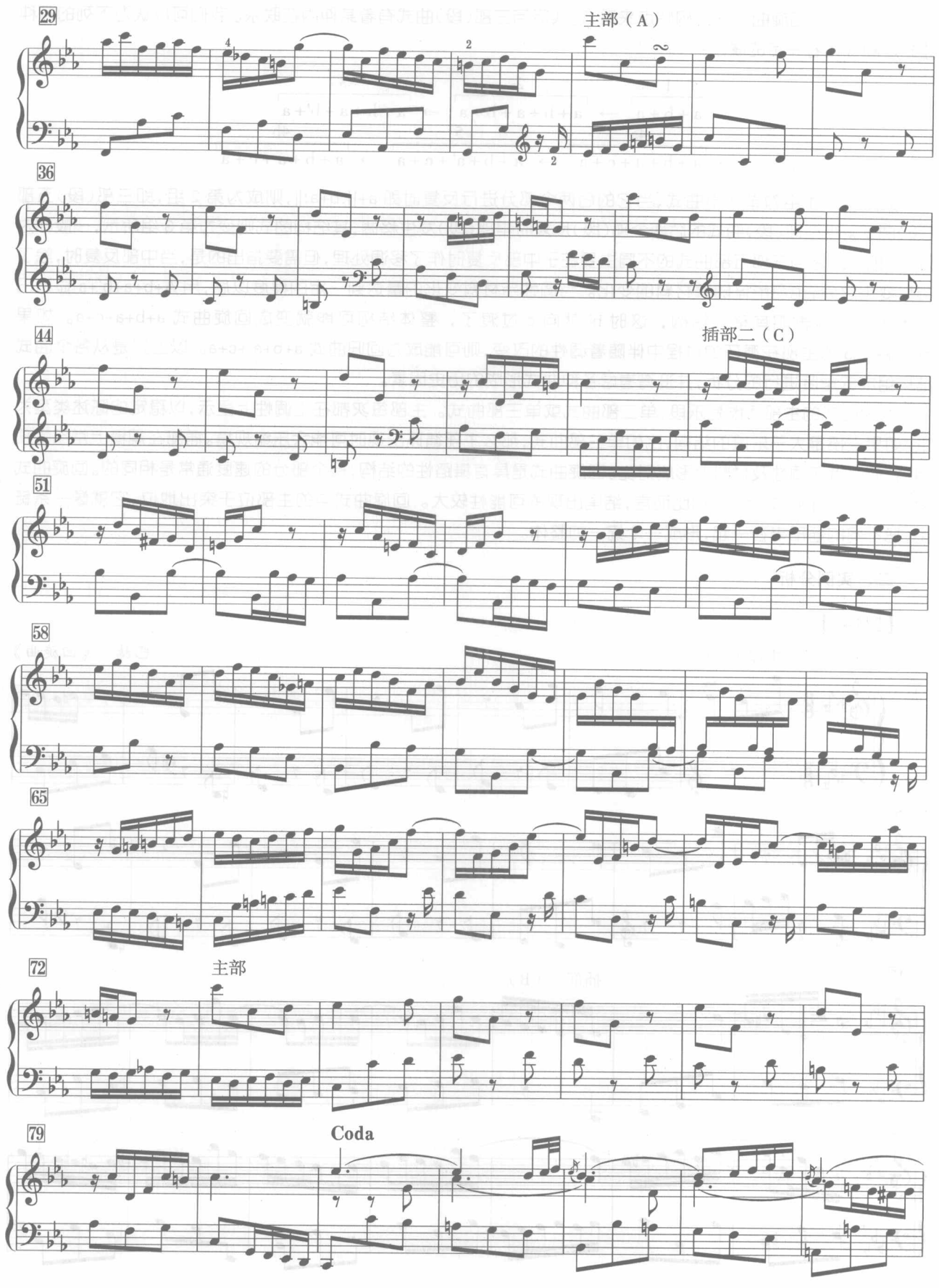
上图中第 1 组为单三部曲式，当它的后两个部分进行反复时即 a+||:b+a:||，则成为第 2 组，即三部（段）五部（段）曲式。当三部（段）曲式的后两个部（段）反复时中部（段）发生移调，其结构图式则变为第 3 组所示，一般称为双三部曲式。它与三部五部曲式的不同主要在于中部反复时作了移调处理，但需要指出的是，当中部反复时，除了调性变化之外，也可能伴随着材料的变化。当调性与材料变化的量达到一定的程度以后，用 A+b+a+b'+a 显然已经不能准确地表明其整体结构，这时 b' 就向 c 过渡了，整体结构可能就变成回旋曲式 a+b+a+c+a。如果 a+b+a+c+a 的主部在循环的过程中伴随着调性的改变，则可能成为回归曲式 a+b+a'+c+a。以上只是从各个曲式结构组成的角度进行的分析，并没有考虑各种曲式形成的历史因素。

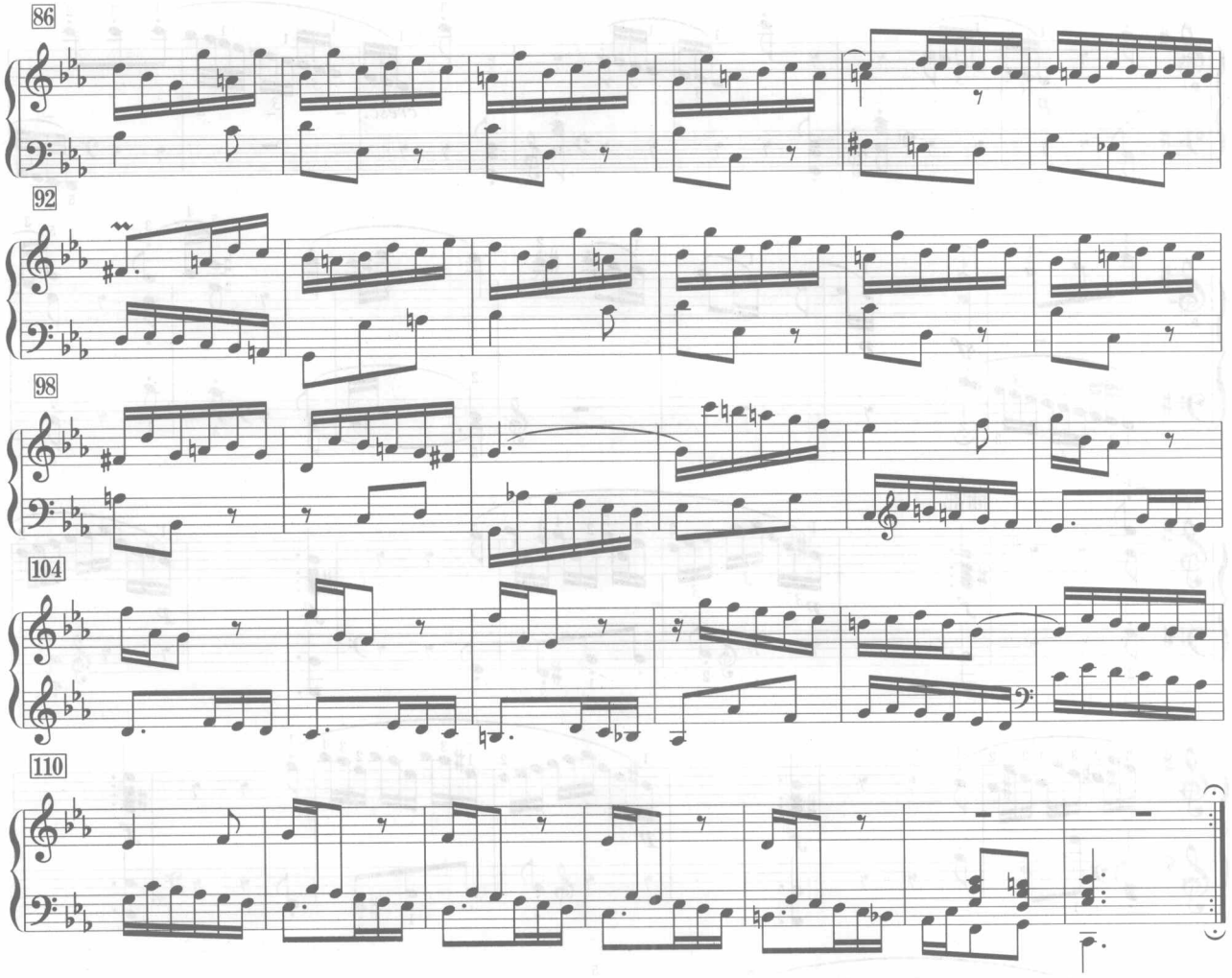
回旋曲式的主部可能是乐段、单二部曲式或单三部曲式。主部每次都在主调性上呈示，以稳定的陈述类型为主。如果主部是大于乐段的结构，比如单三部曲式，那么主部循环出现时可能会压缩规模。插部在规模上常与主部相当，但两者在调性及材料上形成对比。回旋曲式是具有舞蹈性的结构，各个部分的速度通常是相同的。回旋曲式中出现引子的例子较少见，相比而言，结尾出现的可能性较大。回旋曲式中的主部位于突出地位，它就像一条链条，把不同的插部串在一起，形成一个统一的整体。

二、实例分析

【例4-8】




29
主部（A）
36
44
插部二（C）
51
58
65
72
主部
79
Coda



上例的结构图式如下：

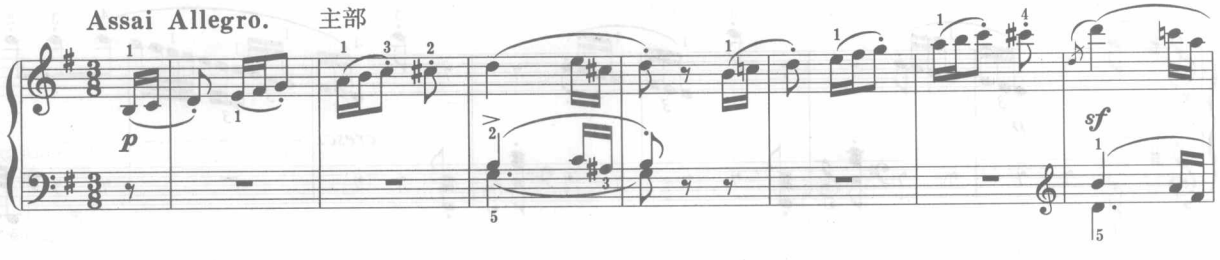
	a	b	a	c	a	Coda
调性：	c	$^{\flat}$E–f	c	c–$^{\flat}$E	c	c
	1—16；	17—32；	33—48；	49—72；	73—80；	81—102

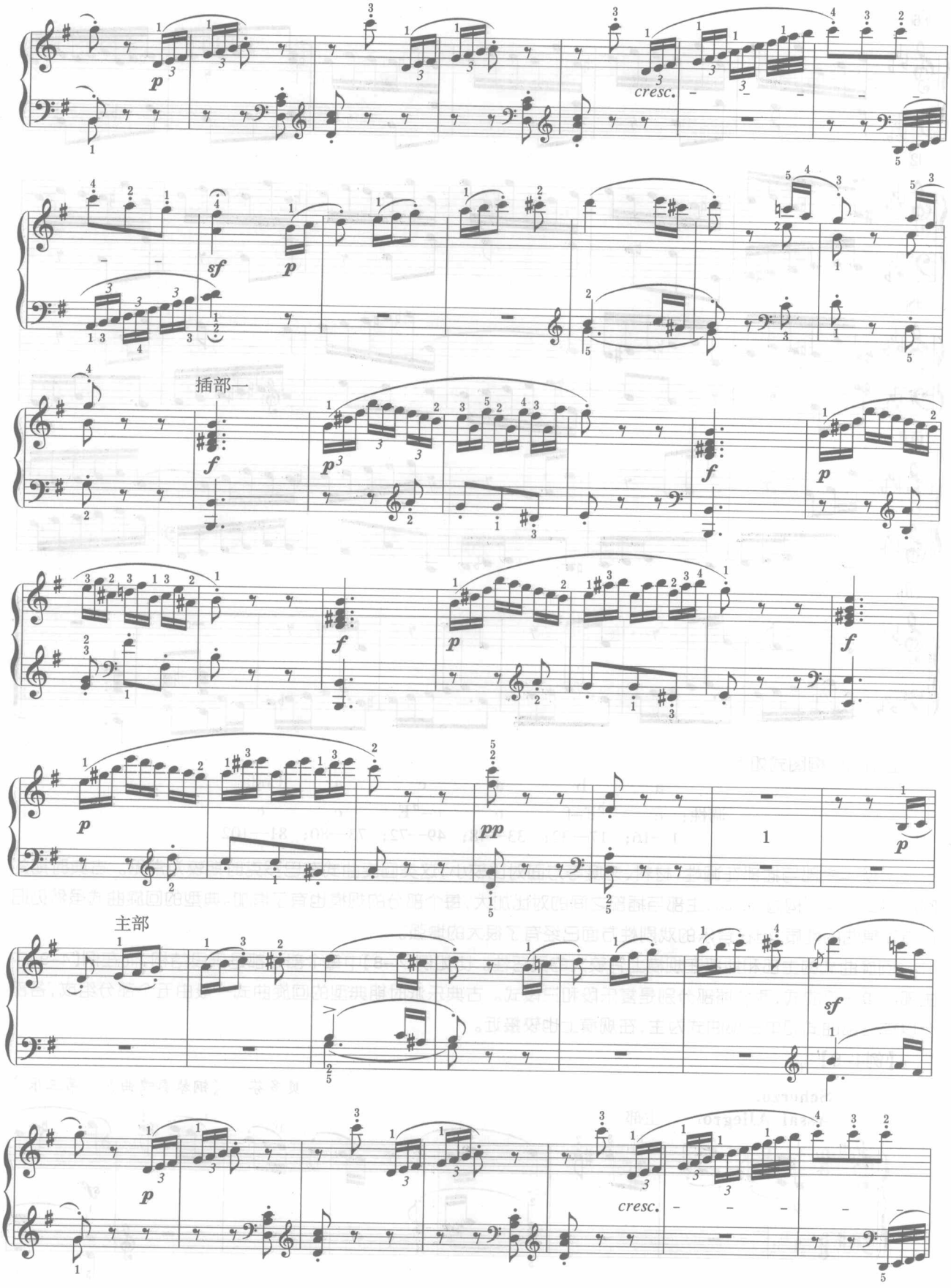
上例中主部与插部在调性、材料、速度等方面对比较小，这类回旋曲式在巴罗克时期较为常见。古典时期的回旋曲式通常结构为 abaca，主部与插部之间的对比加大，每个部分的规模也有了增加。典型的回旋曲式虽然仍旧保持了舞曲的性质，但在音乐的戏剧性方面已经有了很大的增强。

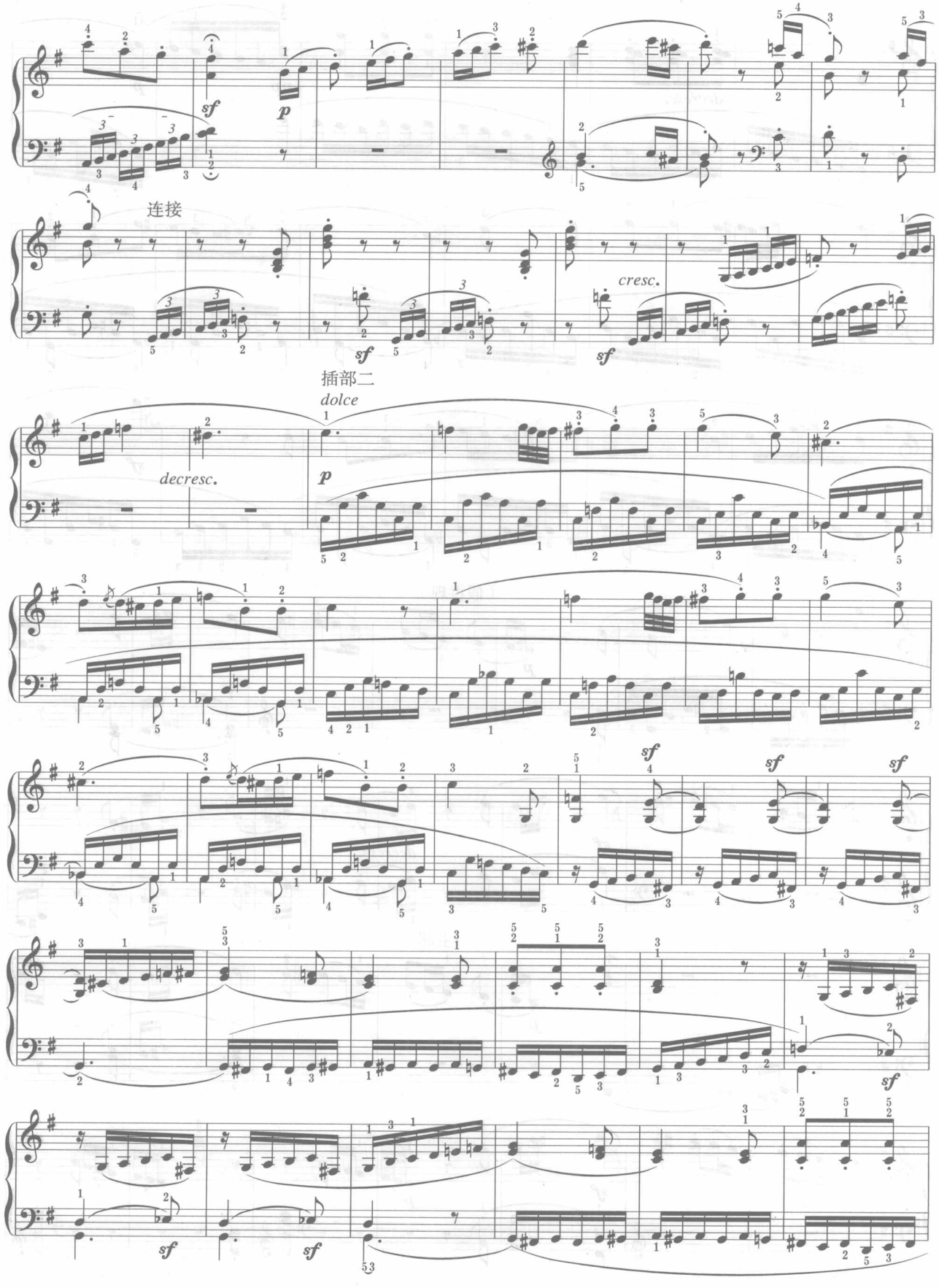
回旋曲式的主部和插部在规模上有较大的灵活性。比如例【4-8】中每个部分都是乐段结构，而在例【4-9】中主部是单三部曲式，两个插部分别是复乐段和三段式。古典乐派时期典型的回旋曲式一般由五个部分组成，各部分以单二部曲式和单三部曲式为主，在规模上也较接近。

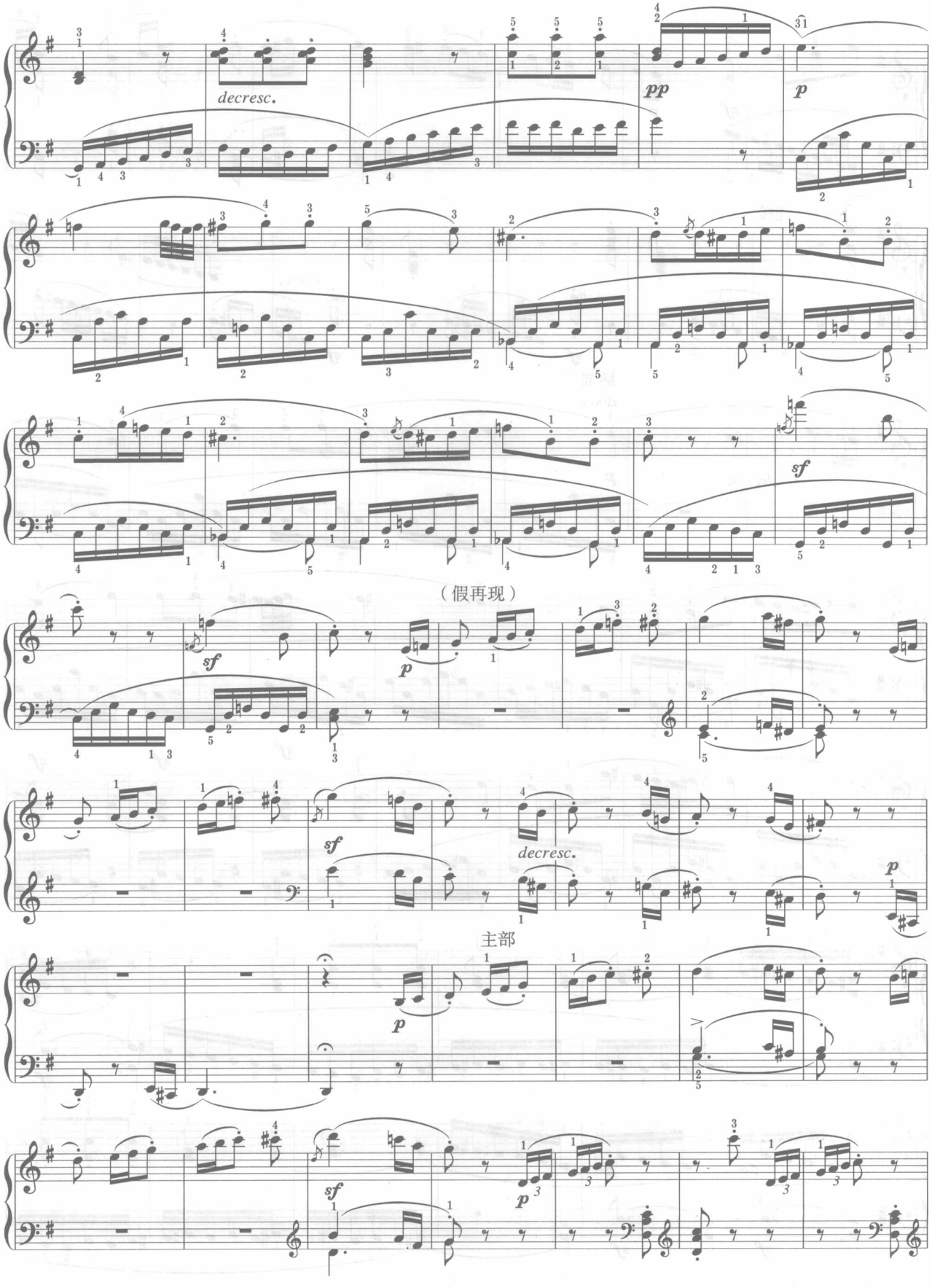
【例4-9】

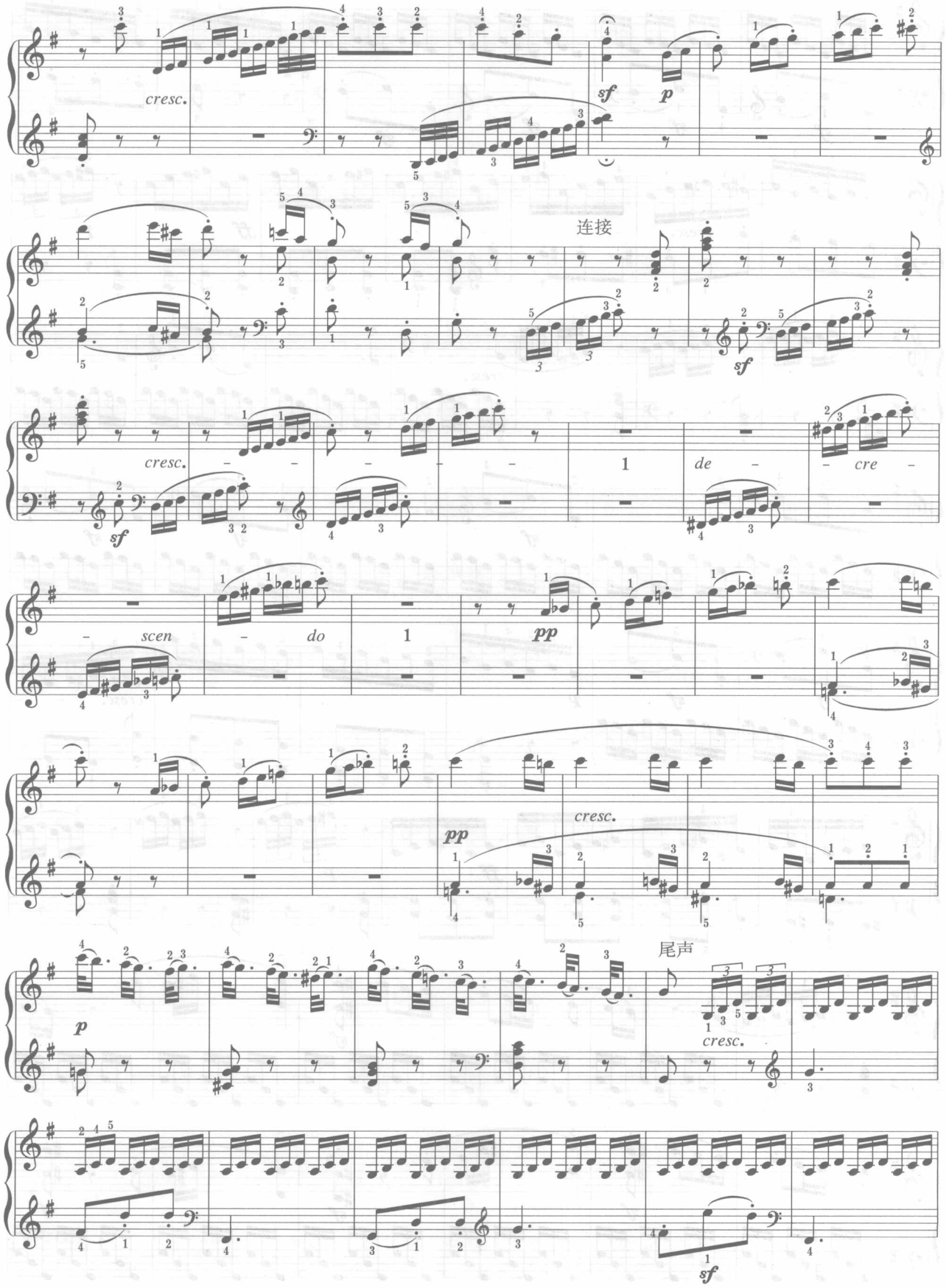
贝多芬 《钢琴奏鸣曲》 第三乐章

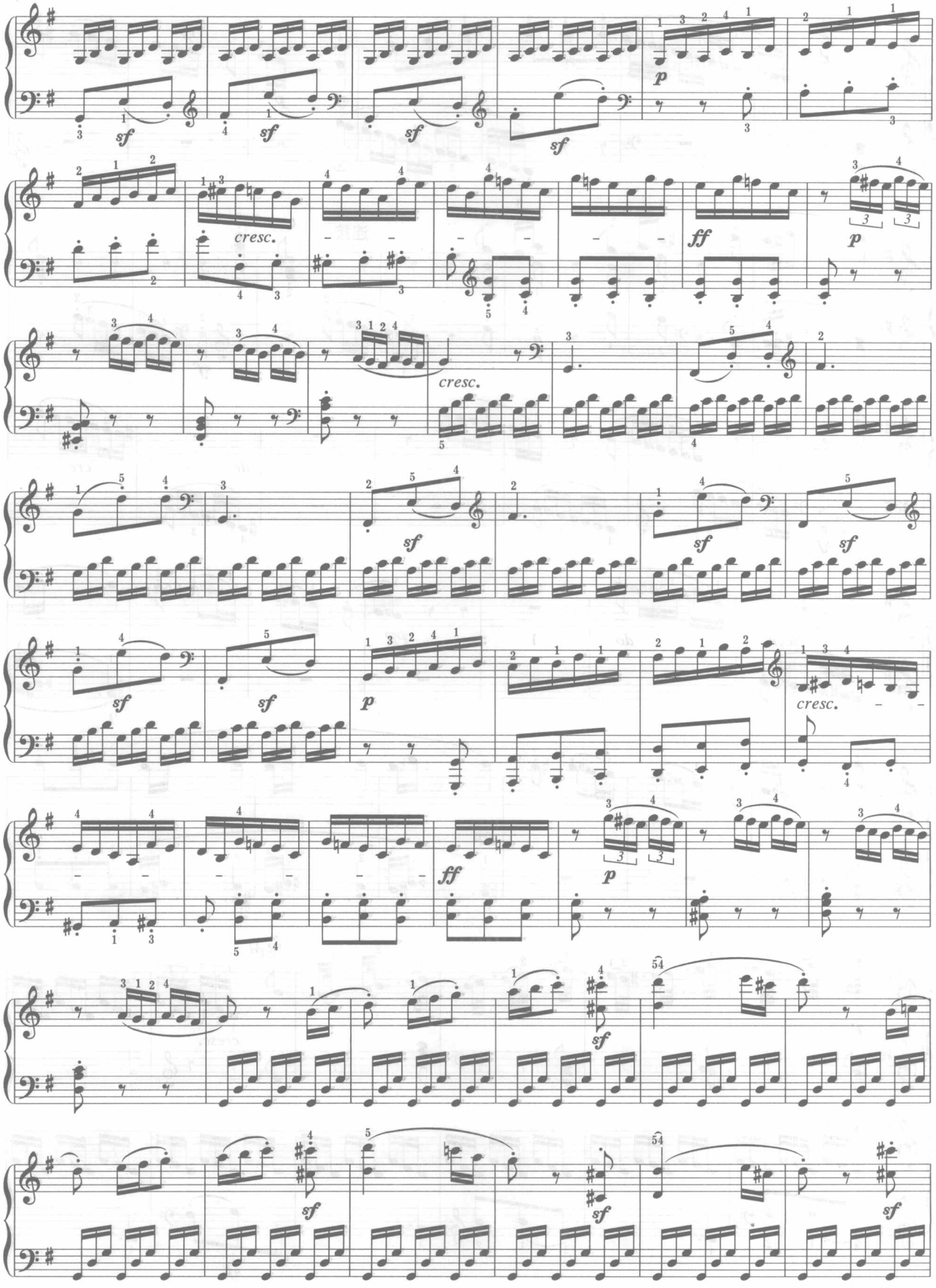


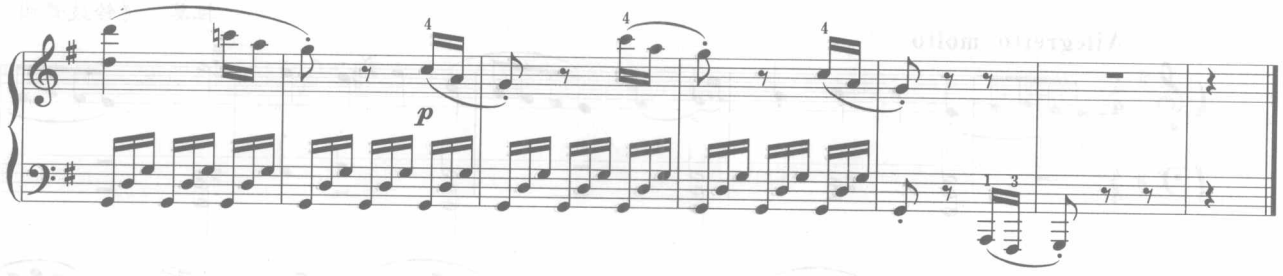

cresc.
插部一
主部
cresc.


sf
p
连接
cresc.
sf
sf
插部二
dolce
decresc.
p
sf
sf
sf
sf
sf
sf


decresc.
pp
p
sf
（假再现）
sf
p
sf
decresc.
p
主部
p
sf
p


cresc.
sf
p
连接
sf
cresc.
de - cre -
sf
- scen - do
pp
pp
cresc.
尾声
p
cresc.
sf


sf
p
cresc.
ff



上例的结构图式如下：

A			B		A			连接	C			假再现	A			连接	结尾
a	b	a	c	c	a	b	a		d	e	d		a	b	a		
调性G			e		G				C				G				G
1—8；9—16；17—22；			23—30；		31—41；			42—50；	51—58；			59—64；	65—73；			74—88；	89—108；	109—124；	125—138；			139—146；	147—154；	155—161；	162—189；	190—254

三、回旋曲式的分析要点

确定某一乐曲是回旋曲式，必须具备以下条件：

(1)乐曲由五个以上规模大致相当的部分构成，每个部分可能是乐段、单二部曲式、单三部曲式等；

(2)其中有一个部分(主部)间隔出现三次或三次以上，它与其他部分穿插，并与它们在材料、调性上形成对比；

(3)各个部分各自重复不影响整体的曲式结构。

实践中一般要根据以下步骤进行分析：

(1)通过纵观全曲，找出在乐曲中循环出现的部分，确定主部的位置。在大多数情况下，主部每次出现时都是完全相同的，但也可能出现缩减等变化，分析时要特别注意，防止把插部划到主部中来。一般来说，主部总是在乐曲开始时就出现，但偶尔也可能出现第二个部分是主部的情况(先插部后主部，称为“倒装的主部”)。

(2)确定各个插部的位置。在此基础上要分析主部及各个插部内部结构，厘清主部与插部的对比关系。

(3)如果回旋曲式有引子、结尾等从属部分时，要分析它们与主体部分在主题材料、织体、表现内容等方面的联系。

(4)把分析结构用图表表示出来，并对一些特殊的问题进行简要的文字说明。

四、回旋曲式、复三部曲式的辨异

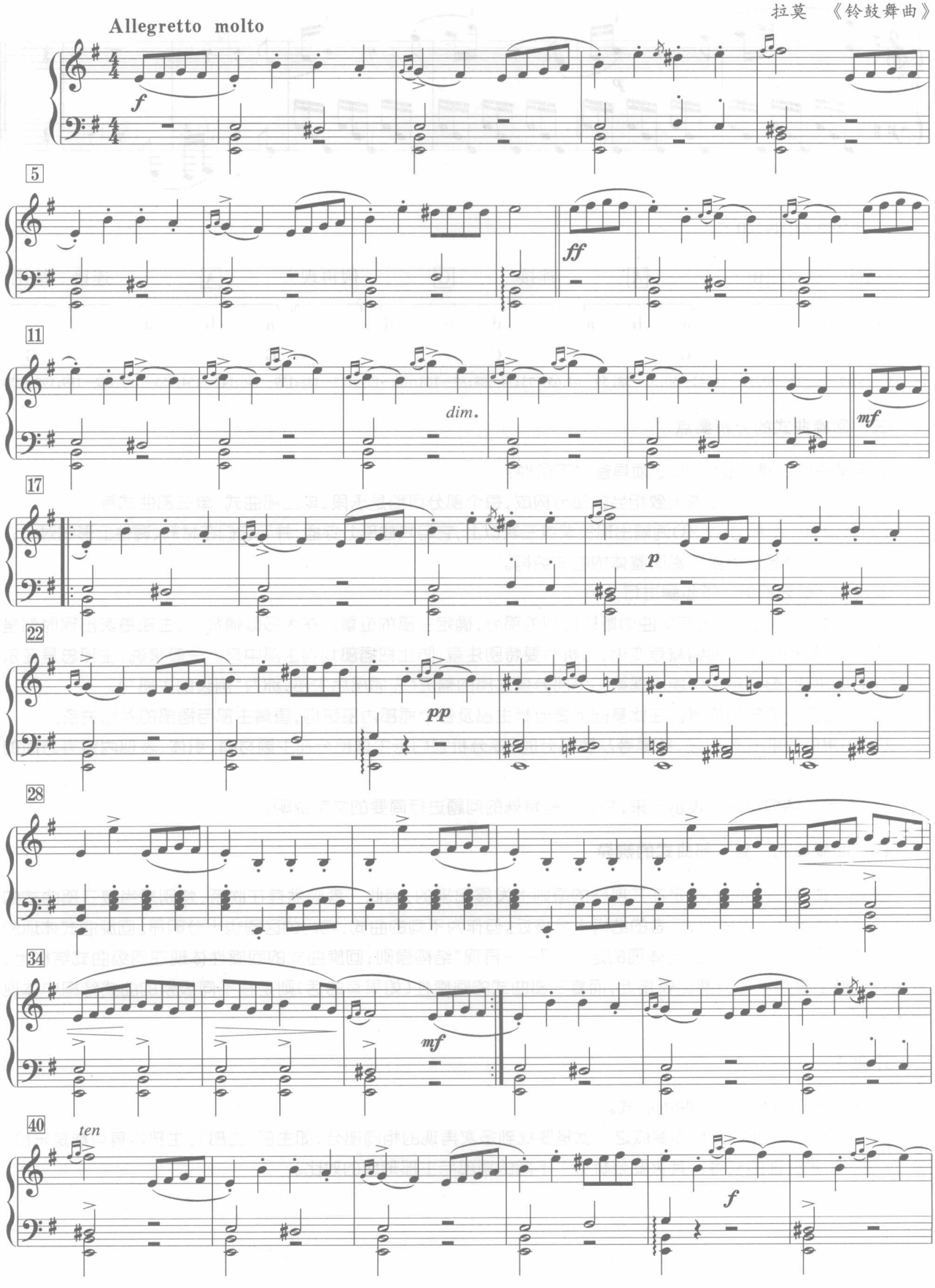
回旋曲式、复三部曲式都是在三部性的原则上发展起来的，因此二者必然存在联系，特别是当复三部曲式的中部为乐段或相当于乐段时，二者的结构十分接近。但作为不同的曲式，它们的区别也十分明显。回旋曲式体现的是回旋结构原则，而复三部曲式体现的是“三部——再现”结构原则；回旋曲式的回旋性体现在同级曲式结构上，并且从规模上看每一部分都比较接近，而复三部曲式的回旋性(如果有的话)则是在不同级别的曲式结构中体现出来的。

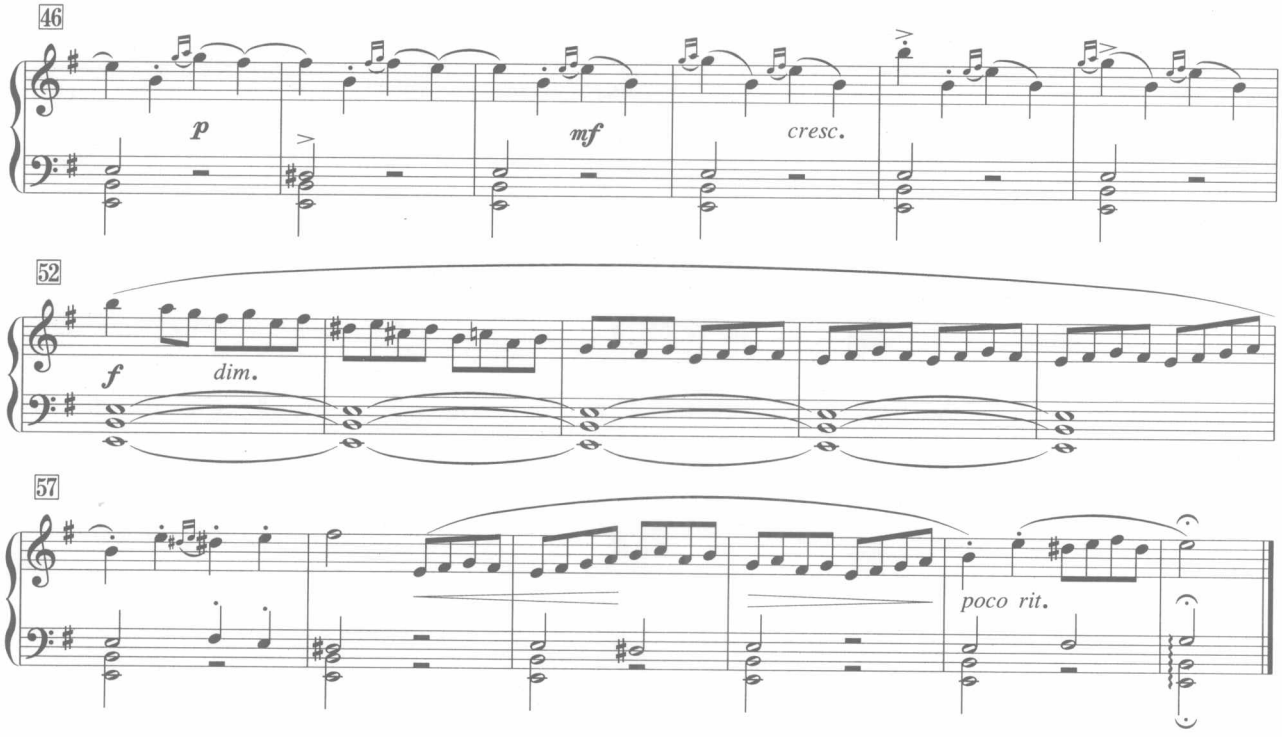
作业 4

作业 4-5　分析下面乐曲的曲式。

分析提示：回旋曲式分析的要点之一就是要找到多次再现的相同部分，即主部(主部)。主部本身可能是乐段、单二部曲式、单三部曲式等。其次要分析每个不同的插部与主部形成的对比。

拉莫 《铃鼓舞曲》





作业 4-6　分析莫扎特《A 大调钢琴奏鸣曲》第三乐章。

分析提示：典型的回旋曲式一般都是从主部（主部）开始的，但有时也会出现从插部开始的回旋曲式。因此分析时首先要找到循环出现的不变部分，即主部，这样才能得到正确的分析结果。

第五章

5

乐器的基本知识与性能

从这一章开始，我们从以钢琴为代表的单一音色的多声部乐器，拓展到对乐队音色的认识，进而为分析研究管弦乐队作品打下必要的基础。在以往的课程设置当中称为“乐器法”与“配器法”。音乐作品写作、分析的规模，如同这样递增式的情形：钢琴作品—器乐独奏（加伴奏）—室内乐作品（各种编制的重奏）—管弦乐作品。这要求我们学习、了解管弦乐作品中主要乐器的记谱、音域范围、各音区音色特点及演奏方式。

第一节 弦 乐 器

【本节要点】

熟悉各种乐器，首先是以弦乐器切入。尽管各乐器的体积大小、质地不同，但小提琴、中提琴、大提琴到低音提琴的音色非常统一，音域范围很宽，最为重要的是我们应当了解和掌握如下几个方面：

1.弦乐器的记谱、定弦与音域；

2.各弦音色及力度特性；

3.演奏技术（包括弓法、指法、拨奏、弱音器以及特殊奏法）。

管弦乐队中所用的弦乐器包括以下四种：

小提琴[Violino（意）；Violine（德）；Violin（英）；Violon（法）]

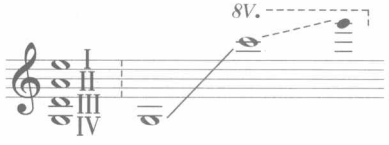
中提琴[Viola（意）；Bratsche（德）；Viola（英）；Alto（法）]

大提琴[Violoncello（意）；Violoncello（德）；Violoncello（英）；Violoncelle（法）]

低音提琴[Contrabass（意）；Kontrabass（德）；Doublebass（英）；Contrabass（法）]

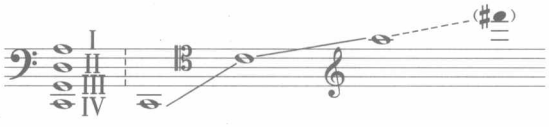
一、弦乐器的记谱、定弦与音域

小提琴用高音谱表记谱。它的四根琴弦按由高到低排序并分别以纯五度关系定为 e^2（第Ⅰ弦）、a^1（第Ⅱ弦）、d^1（第Ⅲ弦）和 g（第Ⅳ弦）。小提琴在乐队中使用的音域大致为四个八度（g–g^4）：



中提琴按使用音区的不同，分别用中音谱表和高音谱表记谱。它的四根琴弦由高到低排序分别以纯五度关系定为 a^1、d^1、g、c。乐队中使用的音域大致为三个半八度（c–e^3 / a^3）：

大提琴同样按使用音区的不同，分别用低音谱表、中音谱表甚至高音谱表记谱。它的四根琴弦分别按纯五度关系定为 a、d、G 和 C。乐队中使用的音域大致为四个半八度（C–a^2 / $^{\sharp}f^3$）：



低音提琴用低音谱表记谱，极高音区偶尔也用到次中音谱表及高音谱表。低音提琴属于八度移调乐器，实际发音比记谱音低八度。它的四根琴弦通常分别按纯四度关系定为 G、D、A^1、E^1。乐队中使用的音域大致为三个半八度（E^1–b^1 实音）：

（注：括号内的黑符头，表示五弦低音提琴的最低音，当今许多管弦乐队备有这种乐器。）

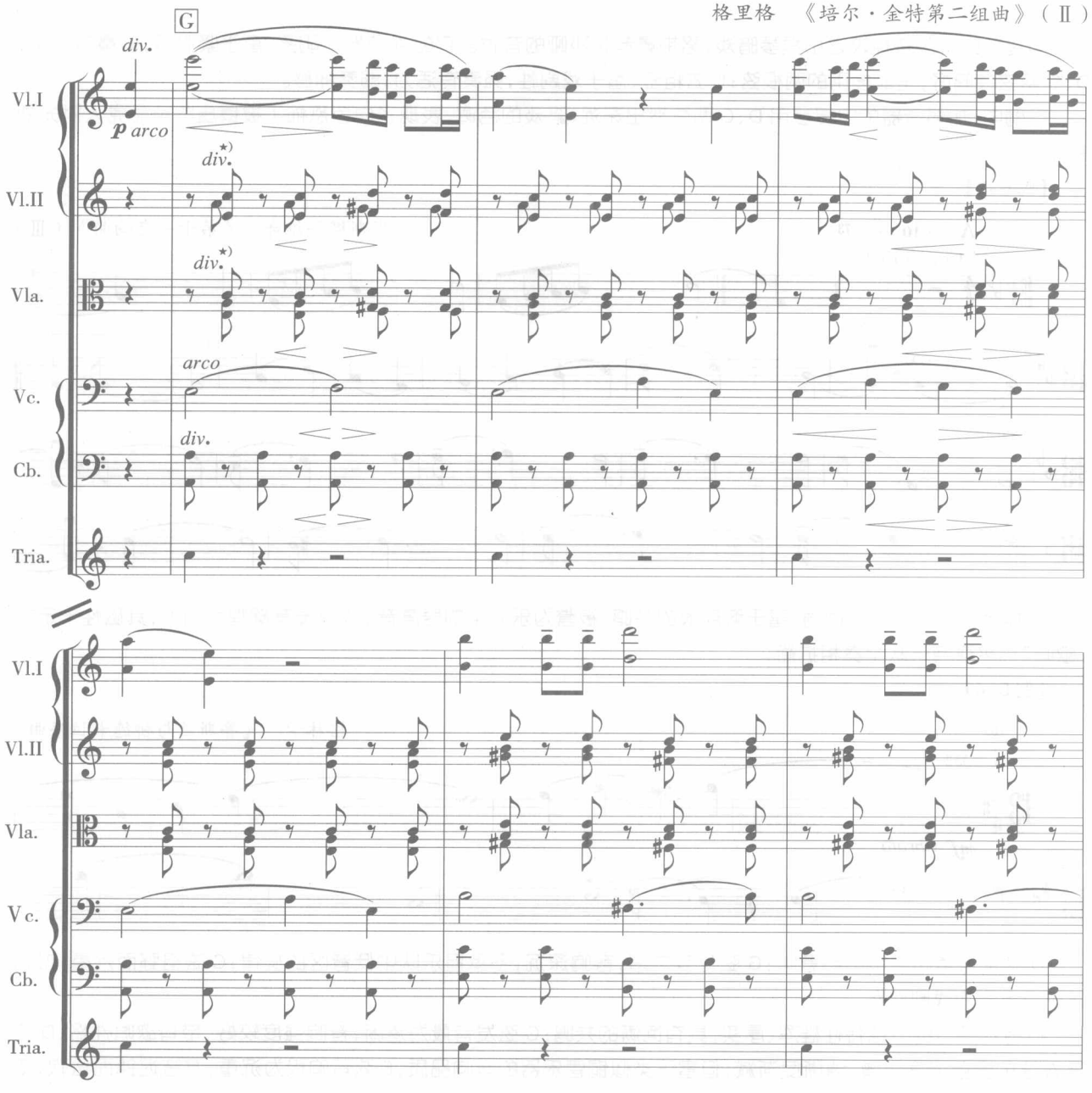
二、各弦音色及力度特性

小提琴的音色特性总体上是温暖且极富表现力，但各弦音色及力度特性又有所差异。比如 E 弦发音明亮，极高音区音响尖细微弱；A 弦发音柔和，因不能加大弓压而缺乏力度。

下例中，分奏（div.）的第一小提琴以八度的形式同时在 E 弦和 A 弦上演奏，生动地刻画出明快而舒展的阿拉伯舞蹈场景：

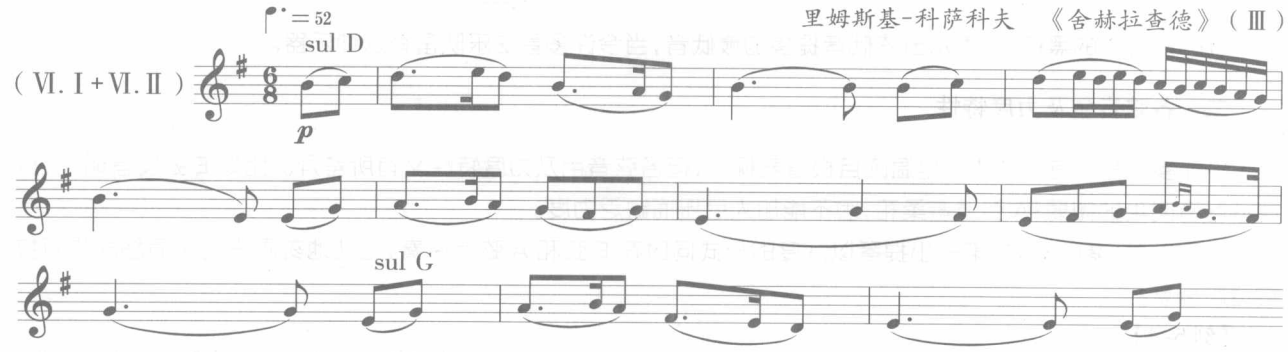
【例 5-1】

格里格 《培尔·金特第二组曲》（Ⅱ）



D 弦发音丰满而深情，力度特性与 A 弦相当；G 弦发音深沉、厚实，具有热情奔放的性格，力度特性仅次于 E 弦。下例中：第一、二小提琴同度齐奏，先后由 D 弦转入 G 弦，充满深挚温柔的爱恋之情：

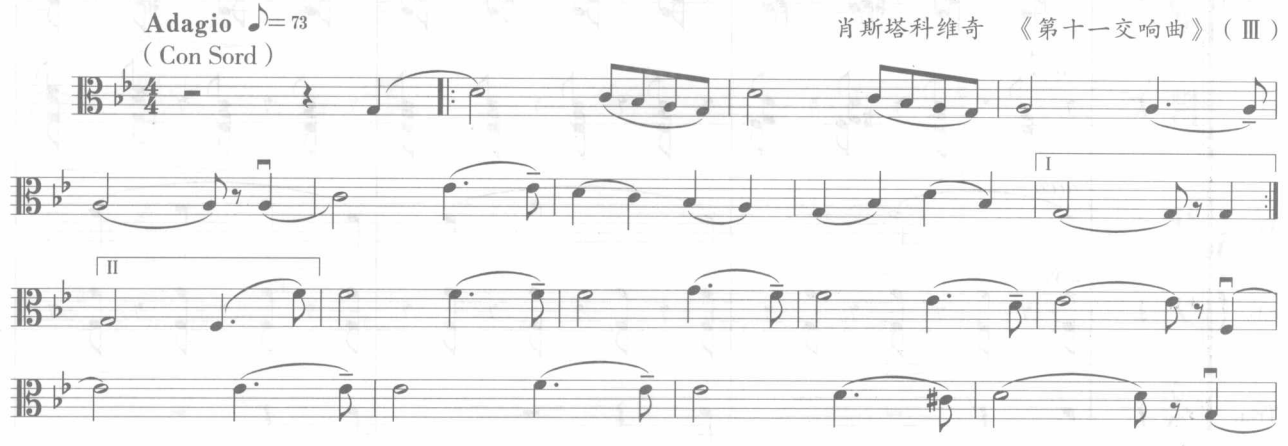
【例 5-2】



中提琴的音色特性较之小提琴暗淡，略带鼻音和沙哑的音质。它的 A 弦发音明亮，富于紧张感，但鼻音较重；D、G 两弦共鸣好，是最多用的两根弦；C 弦粗涩、富于戏剧性，强奏有活力，弱奏神秘。

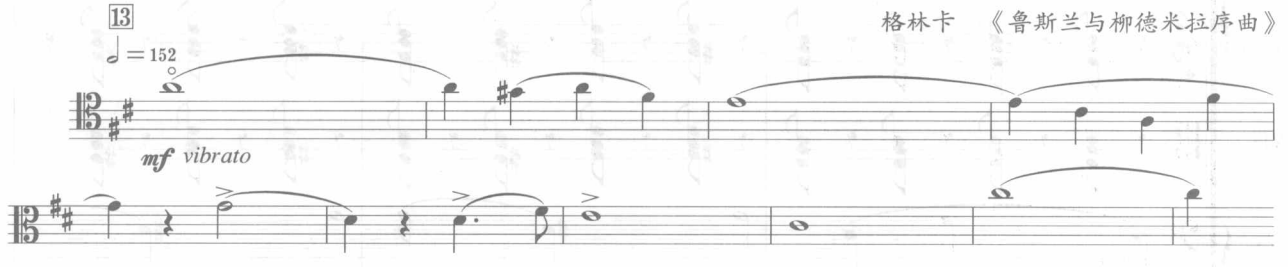
下例中，加弱音器的中提琴用 D、G 两弦奏出深沉、暗淡的色调，表现了白色恐怖下被镇压的革命党人对先烈的怀念之情：

【例 5-3】



大提琴总的音色特性饱满、富于胸声般的共鸣，被誉为乐队中的男高音。A 弦发音辉煌而有力，其磁性十足的“歌唱”几乎可与乐队全奏相抗衡：

【例 5-4】



D 弦发音柔和略带伤感意味；G 弦泛音丰富，音响深沉，多承担乐队中低音区的旋律；C 弦粗野而沉重，带有狂放而强烈的戏剧性格。

低音提琴总的音色特性雄浑、厚实，具有饱满的共鸣；G 弦发音最为清晰，音响强度较好，带有歌唱性格；D 弦与 A 弦的音色浓度递增，清晰度渐减，但富于类似铜管乐器的音响品质；E 弦音响极为沉重，发音迟钝而松软，泛

音丰富但强度不足。

【例 5-5】

布里顿 《管弦乐队指南》（变奏Ⅶ）

上例是专为低音提琴而写的一个完整部分。伴随力度的起伏（*pp*<*ff* / *sf*），各弦色调及性格表露无疑。

由于各弦音色及力度特性的差异，作曲家出于不同意图而常常指定使用不同的弦演奏，并在该声部上方标记 sul 或 sol sou（法）的字样。如在 G 弦上演奏，则需标明 sul G。指定用弦最多见于小提琴和中提琴。相关实例请参阅例 5-2、例 5-18 及例 5-22。

三、弦乐器的演奏技术

弦乐器的演奏技术大致包括弓法、指法、拨奏、弱音器和特殊奏法五点。

（一）弓法技术

弓子在琴弦上拉奏（arco）的方式方法叫弓法。

运弓方向分下（拉）弓与上（推）弓两种。由弓根拉至弓尖称为下弓，呈强起弱收态势，用符号 ⌐ 表示；由弓尖推至弓根称为上弓，呈弱起强收态势，用符号 V 表示。

根据一弓内发音的数目和方式，弦乐的基本弓法大致可分为连弓、分弓及断弓三大类。

1. 连弓（意：Legato）

此类弓法包括连弓连音、分弓连音和半连音三种变体。

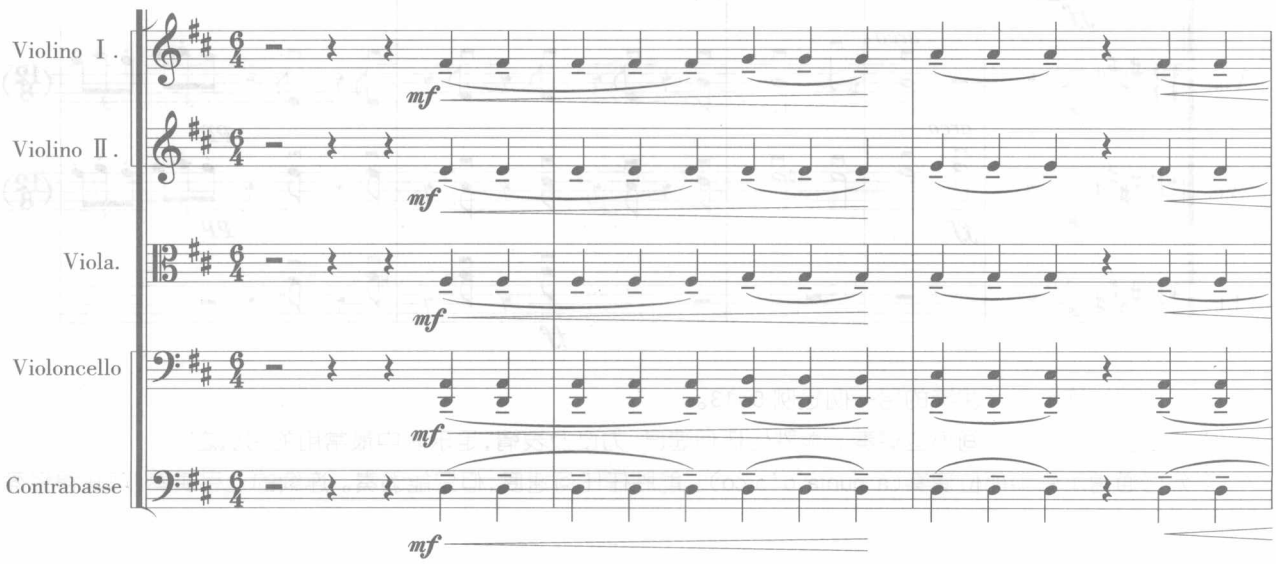
连弓连音：为一弓多音奏法。以音符上方的连线为标志，适于表达在中等力度下平稳而悠长的音乐性格。（参阅例 5-1 至例 5-4）。

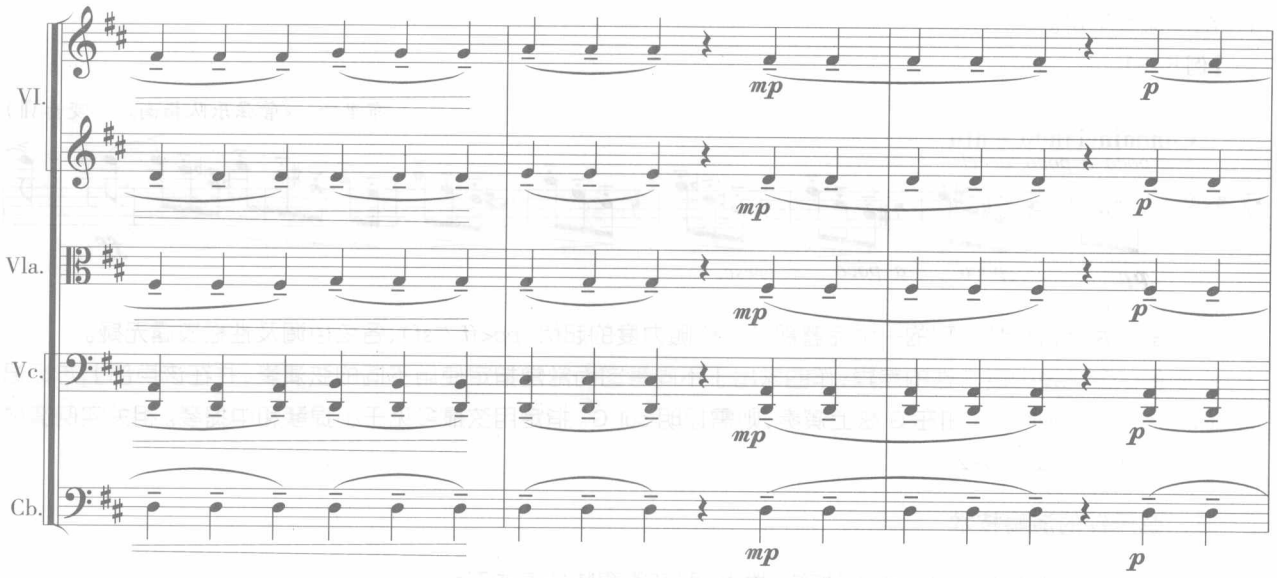
分弓连音：为一弓一音弓不离弦奏法。适于表达在较强力度下热情而奔放的音乐性格。

半连音：因其音响带有微微波动的效果，因此也叫波弓（意：Portato；法：Loure）。一弓内似断非断地演奏数音，标记为 ， 或 。多以弱奏表现柔和、细腻，富于表情的段落。

【例 5-6】

西贝柳斯 《第二交响曲》（Ⅰ）





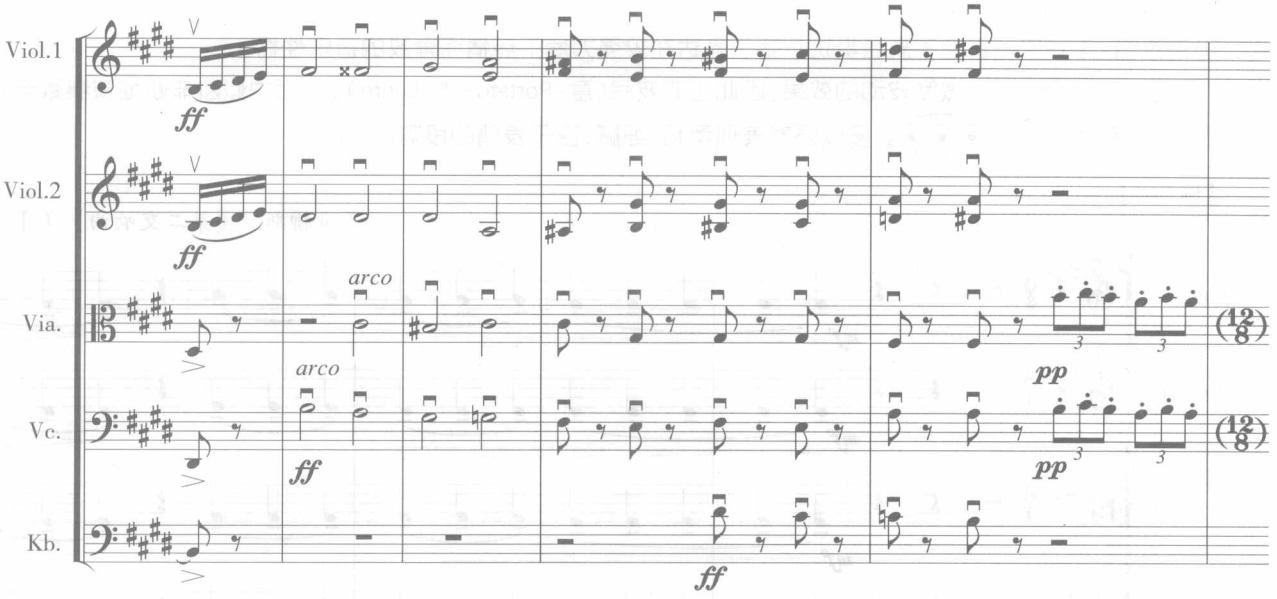
2.分弓(德:Alla corda;法:Detache)

由上下弓交替的一弓一音组成。依据运弓部位和所用弓长的不同,可分为大分弓(grand de tache)、中分弓(moyen de tache)和小分弓(Petti de tache)三种变体。

大分弓多以全弓方式演奏,弓速的快慢与力度强弱成正比,可获得强劲饱满的音响。有时作曲家为获得更加饱满而坚实的音响,而采用最强烈的带有重音的连续下弓奏法,使音响强度几近饱和。下例中,第1—2小节为全弓演奏的连续下弓,第3—4小节为弓根演奏的连续下弓:

【例5-7】

柴科夫斯基 《第六交响曲》(Ⅲ)



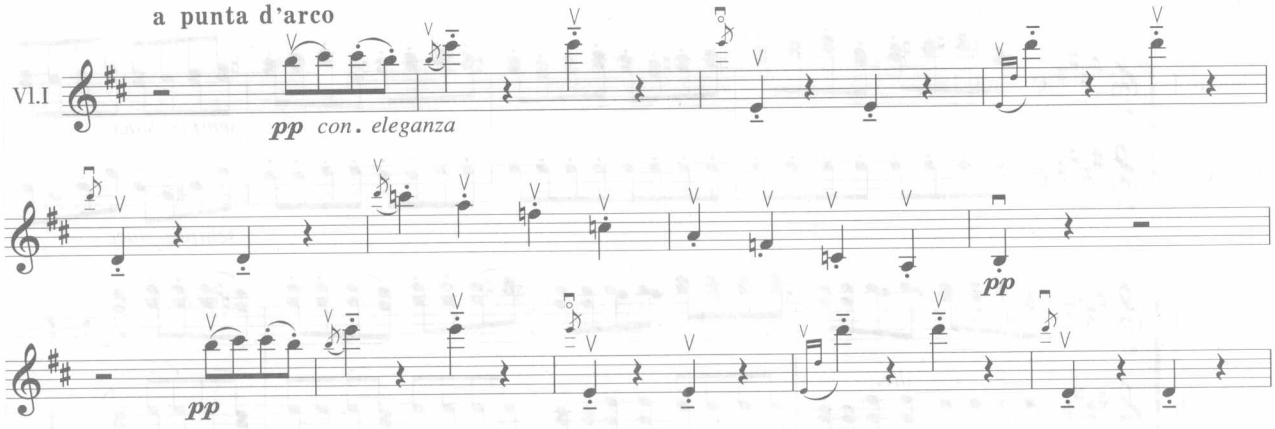
用弓根部位连续下弓演奏的另一例是例5-13。

中分弓多以弓子的中间部位演奏。能胜任任何速度、力度及表情,是乐队中最常用的弓法之一。

小分弓通常用弓尖部位演奏(a punta d'arco)。能胜任任何速度,但只能弱奏。连续的上弓演奏,可获得轻盈的音响。

【例 5-8】

普罗科菲耶夫 《古典交响曲》（Ⅰ）



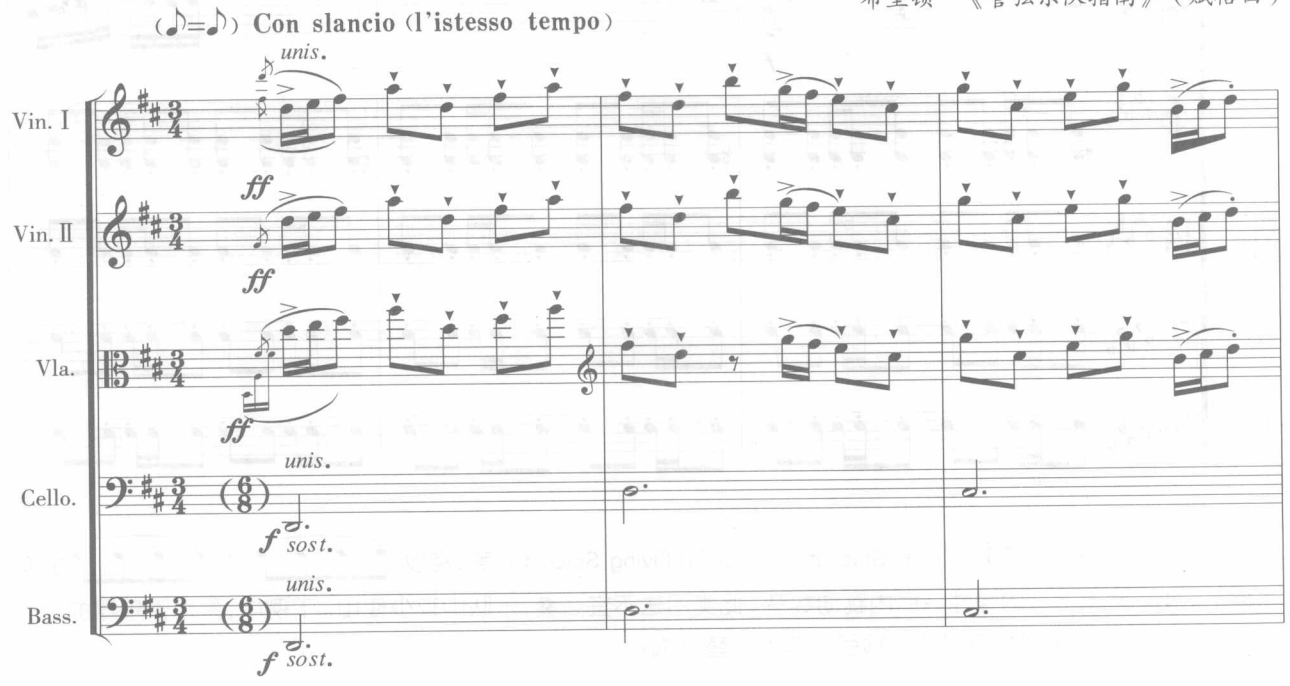
3.断弓（意：Staccato）

断弓是断音类弓法的总称，是分弓与连弓的变体或派生，可概括为分断弓与连断弓两类。分断弓一般指顿弓（意：Martellato；法：martele'）、跳弓（意：Spiccato）、弹跳弓（法：Sautille'）、撞弓（意：Saltando）与抛弓（意：gettato；法：Jete 或 Ricoche't）。

顿弓也叫重断弓。符头上常标以▼、> 或 ▾ 记号。需加大弓压以突出音头，各音间有明显的停顿。顿弓多用于强奏。如下例（及例 5-5）所示：

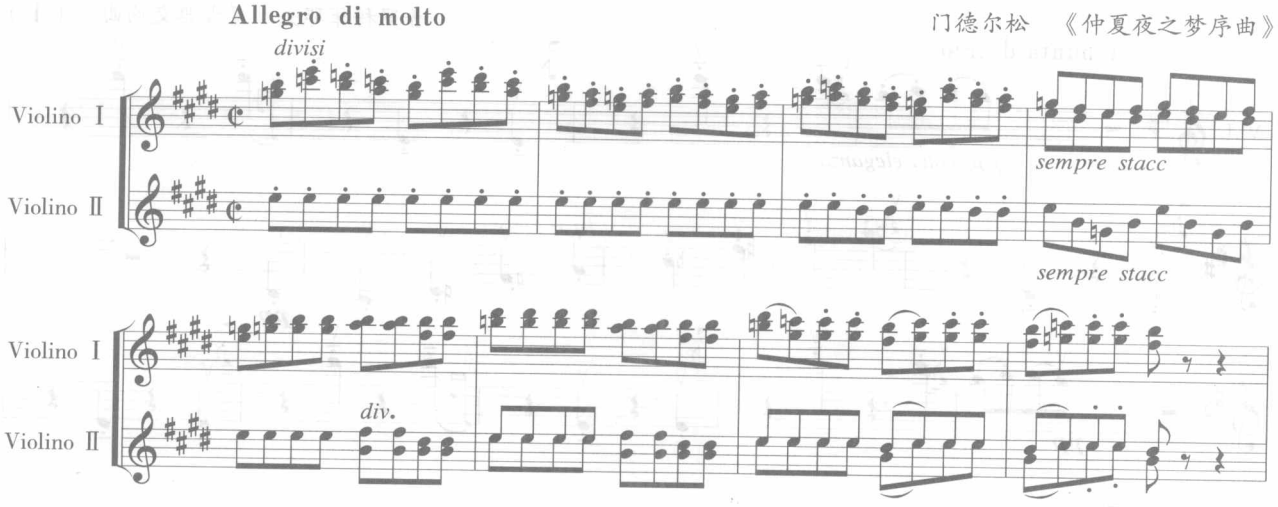
【例 5-9】

布里顿 《管弦乐队指南》（赋格曲）



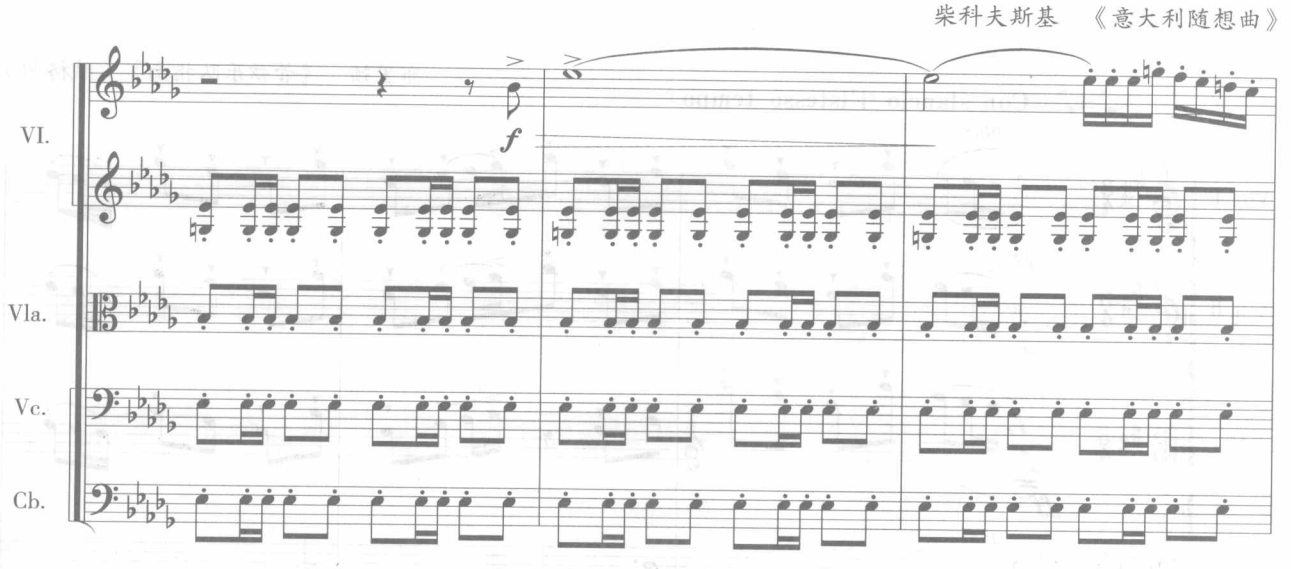
跳弓与弹跳弓性质相似，都在符头上加小圆点。在运弓部位上，后者更靠近弓尖。在自然跳动的同时，前者稍加弓压，后者无弓压。多为快速演奏。

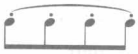
【例 5-10】



撞弓与抛弓性质相似，同为跳弓的变体，不易强奏，标记为音符上加小圆点。撞弓是利用弓杆本身的弹性，触弦后跳离琴弦，每次只能奏 2～3 个音，速度不宜过快。抛弓则是将弓子抛掷到琴弦上，使其自然地弹跳，并带有较明显的起奏重音。此弓法适合于快速的、同音反复的节奏型。

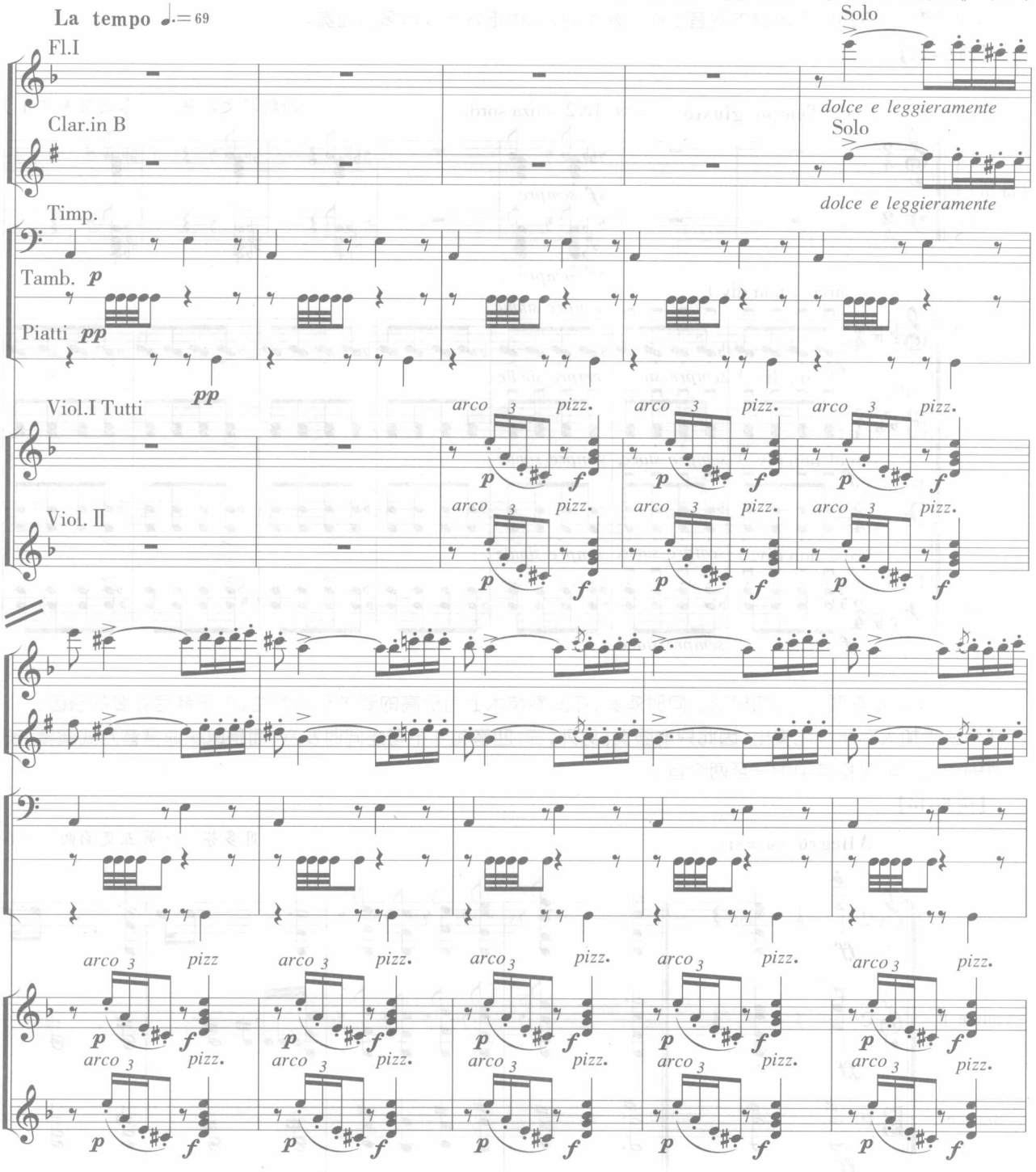
【例 5-11】



连断弓类弓法包括连顿弓（意：Staccato）、飞跳弓（Flying Spiccato）等，常以  或 的方式标记。要求利用弓杆的弹性一弓内跳动数音。此类弓法不宜强奏，乐队中较少使用。下例中，为木管乐器的主旋律做伴奏的便是在小提琴声部的连顿弓与拨奏交替构成：

【例 5-12】

里姆斯基-科萨科夫 《西班牙随想曲》（Ⅳ）



（二）指法技术

1.把位与指法

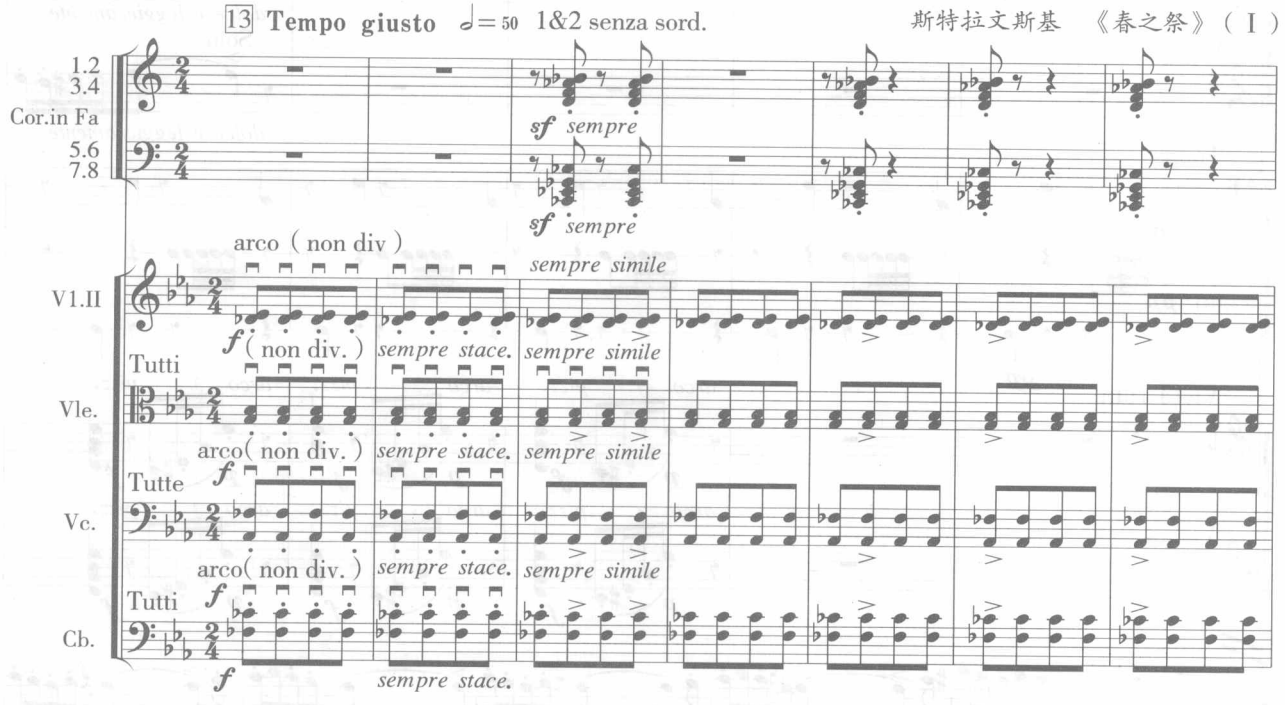
弦乐器是靠左手指按弦获得音高。手指在指板上按弦的位置叫把位。按弦位置的移动叫换把。

在弦乐器上，左手食指、中指、无名指和小指，分别用阿拉伯数字 1、2、3、4 表示，空弦用椭圆形圆圈表示。除此之外，大提琴和低音提琴还常用拇指按弦，用 0 表示。

2.双音与和弦

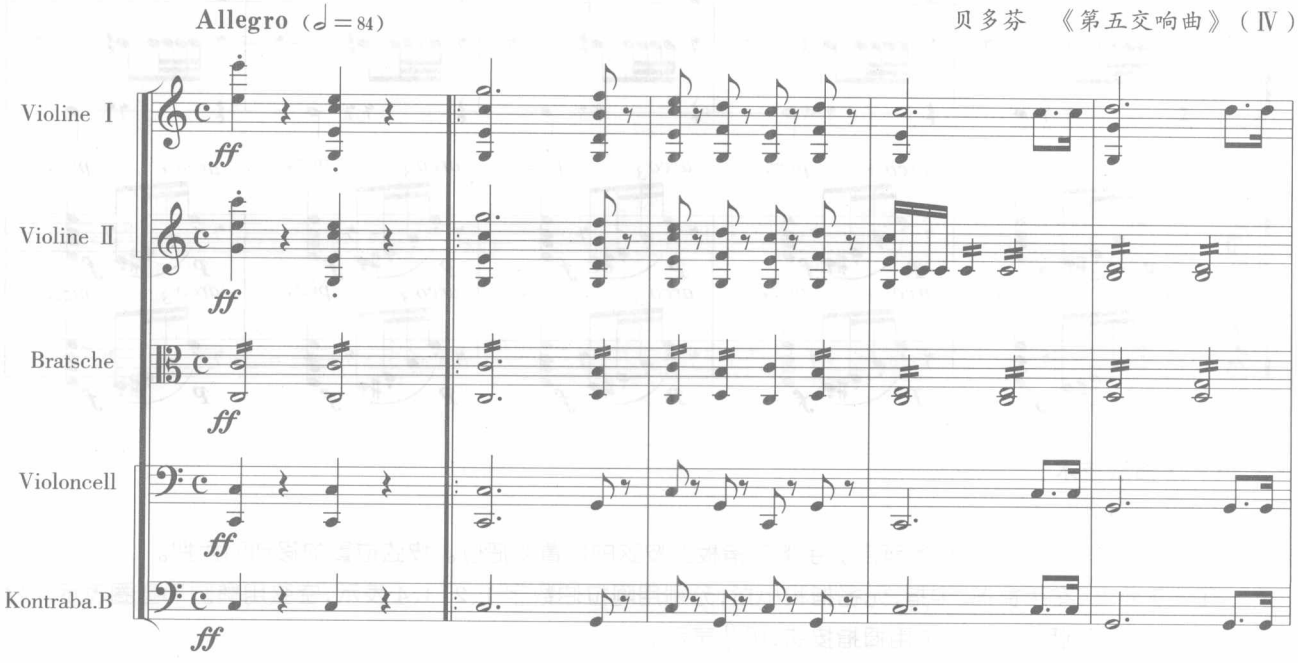
在理论上，任何弦乐器都可在相邻两根弦上演奏任何音程及任何力度的双音，但含有空弦的、开放排列的以及“音程节奏”的变换频率较慢的双音更便于演奏，共鸣也更好。双音多为强奏。

【例 5-13】



三、四音和弦需要在三、四根弦上同时演奏，在演奏技术上有更高的要求和局限性。由于琴弓弧度的原因，三、四音和弦需加大弓压才能奏出，因此只能强奏。另外，三、四音和弦不可能同时发音，而是以快速琶音方式演奏。长时值的和弦只能保持其中的一至两个音。

【例 5-14】



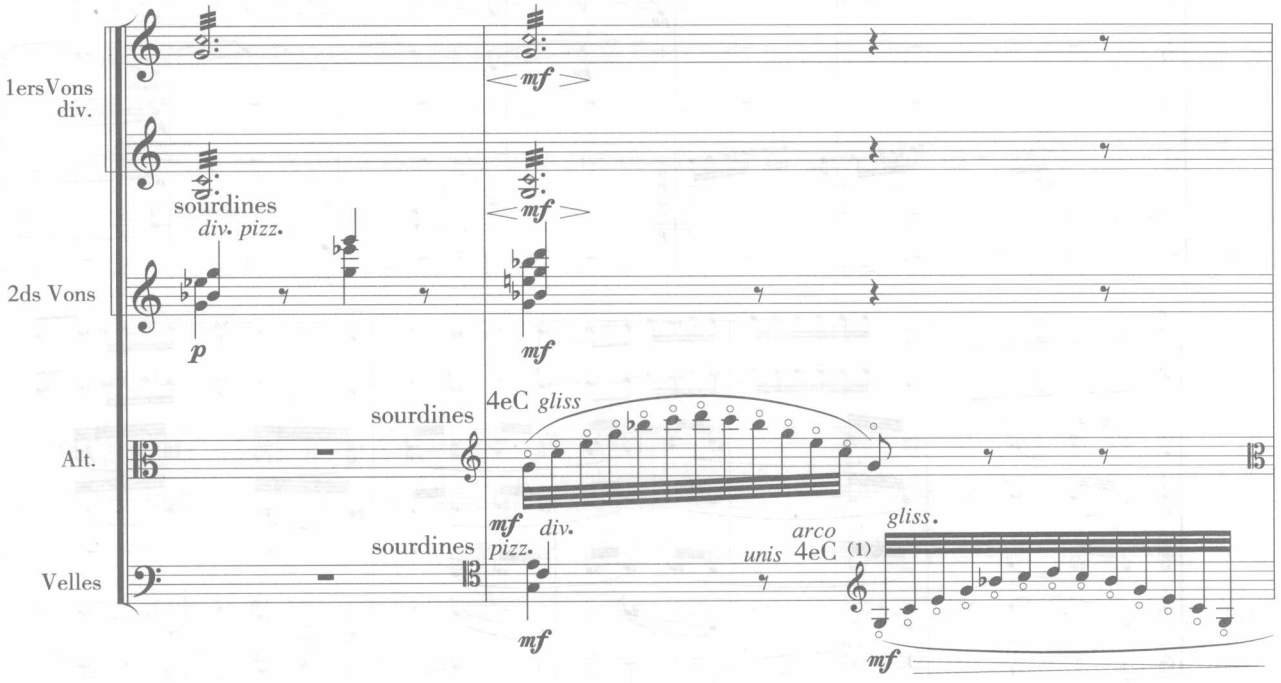
3.泛音

泛音奏法(Flageolett——竖笛声;Flautando——笛声)在弦乐器上分为自然泛音与人工泛音两种。以菱形符头或正常符头上方加小圆圈为主要标志。

泛音的音响清亮而柔和,纯净而飘逸,是弦乐器独特而常用的演奏技术和发音方式之一。下例中,弦乐组全部加弱音器并使用了几种不同的泛音奏法;分奏的第一小提琴下声部为自然泛音,上声部为人工泛音,并以震音方式构成踏板音层次,中提琴和大提琴则是在第 3—9 分音上的自然泛音列滑奏。

【例 5-15】

拉威尔 《西班牙狂想曲》(Ⅳ)



4.指震音

指震音是由一弓内在同一根弦或相邻两弦上演奏快速交替的两个音而成。指震音的音程跨度与手指张力有关,小提琴与中提琴如不利用空弦,最大可奏音程为纯四度;大提琴与低音提琴如不利用空弦或拇指把位,最大可奏音程分别为大、小三度与大、小二度。与弓震音相比,指震音由于基本失去了弓压作用,主要靠手指的动作,所以不适于强奏。指震音是弦乐器最常用的演奏技术之一。

在例 5-16 中,指震音作为伴奏因素中的一个层次表现出两个特点:其一,在分奏的第一小提琴及第二小提琴上声部采用由单声部到四声部逐渐叠加的方式,形成震音层本身厚度或密度的发展。其二,在震音层整体下行移动中,由于音域极限所致,采用第二小提与大提琴的转接手法。

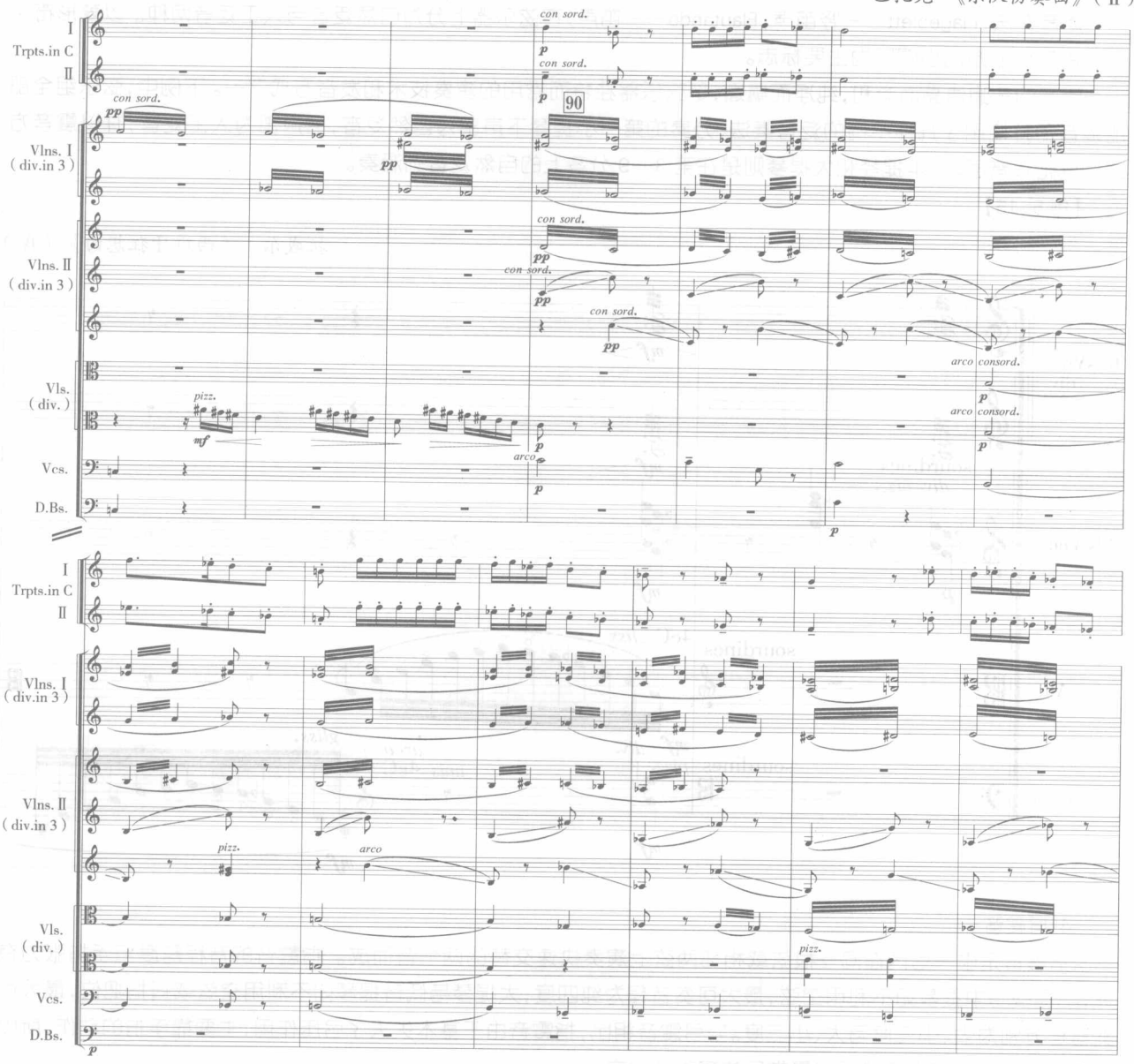
5.滑奏

滑奏用术语(意:glissando 及 portamento)或斜线表示。演奏方法是从某音十分平顺且毫无间断地滑向另一音,是弦乐器最为传统且常用的演奏技术之一。

滑奏在 20 世纪赢得了前所未有的“地位”,除在主要的旋律声部被大量使用外,还常常以独立的织体形态,在伴奏中扮演着重要角色。

【例 5-16】

巴托克 《乐队协奏曲》（Ⅱ）



此例中，被一分为三的第二小提琴下方两声部以上下斜线表示单音滑奏，形成内声部有趣的以转接手段构成的均质波浪线条。它与上方声部的指震音以及下方声部的踏板音共同构成复合型伴奏因素，并与平行二度的小号主题形成有趣的呼应。

（三）拨奏

拨奏（意、法：pizzicato / pizz.）是弦乐器的基本发音方式之一。激发振动主要是靠手指在琴弦上的拨动，琴弦越长共鸣越好。因此，同类乐器中，空弦或低把位的拨奏效果要胜过按指音或高把位；不同类乐器中，大而低的乐器拨奏效果更好。

拨奏能获得真正的弱奏与强奏，但速度不宜太快。拨奏与拉奏之间应留有充分的空当。恢复拉奏应标以 arco. 术语。拨奏主要有以下几种：

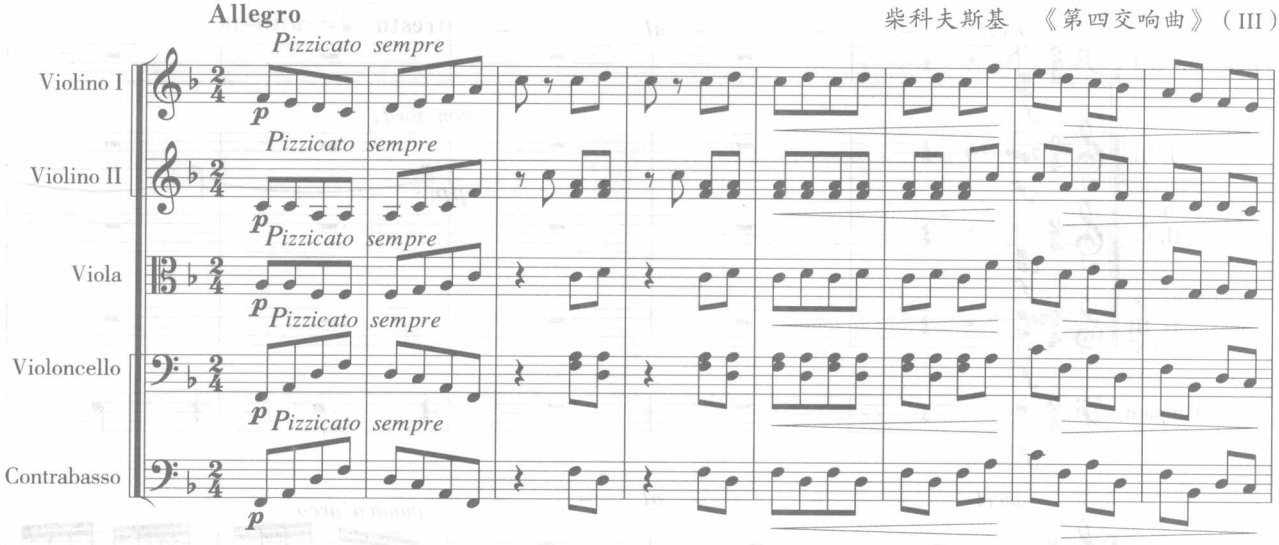
1.右手指端拨奏

这是最常用的拨奏方式，既可奏单音、双音及和弦，也可奏旋律。

下面是一个著名的例子，使用了全体弦乐组的拨奏。为减轻演奏难度，有的声部被简化，并巧妙地使用了交接手法：

【例 5-17】

柴科夫斯基 《第四交响曲》（III）



2.左手拨奏

这一奏法只能奏单音，而且往往以拨奏空弦为宜，非空弦音需两根手指配合方可奏出，因此不多用。另外，常与拉奏或右手拨奏交替结合使用，不宜强奏。用符号“+”表示。

【例 5-18】

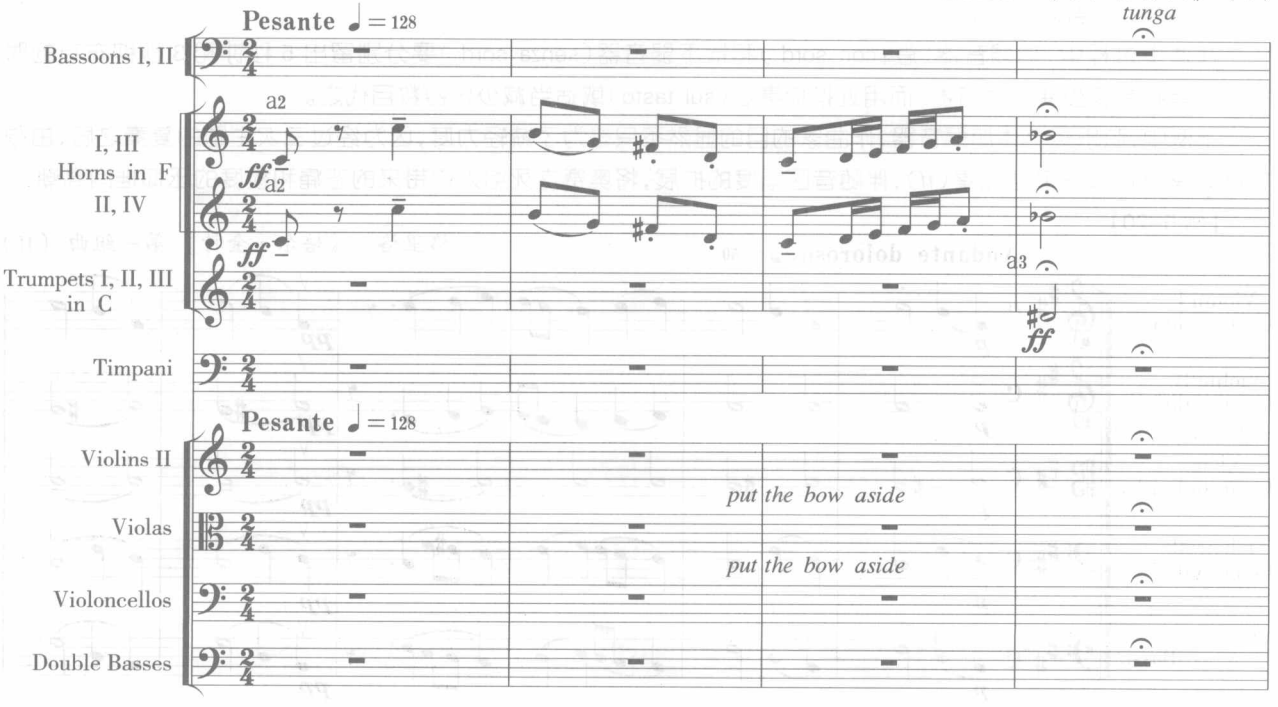
萨拉萨蒂 《流浪者之歌》

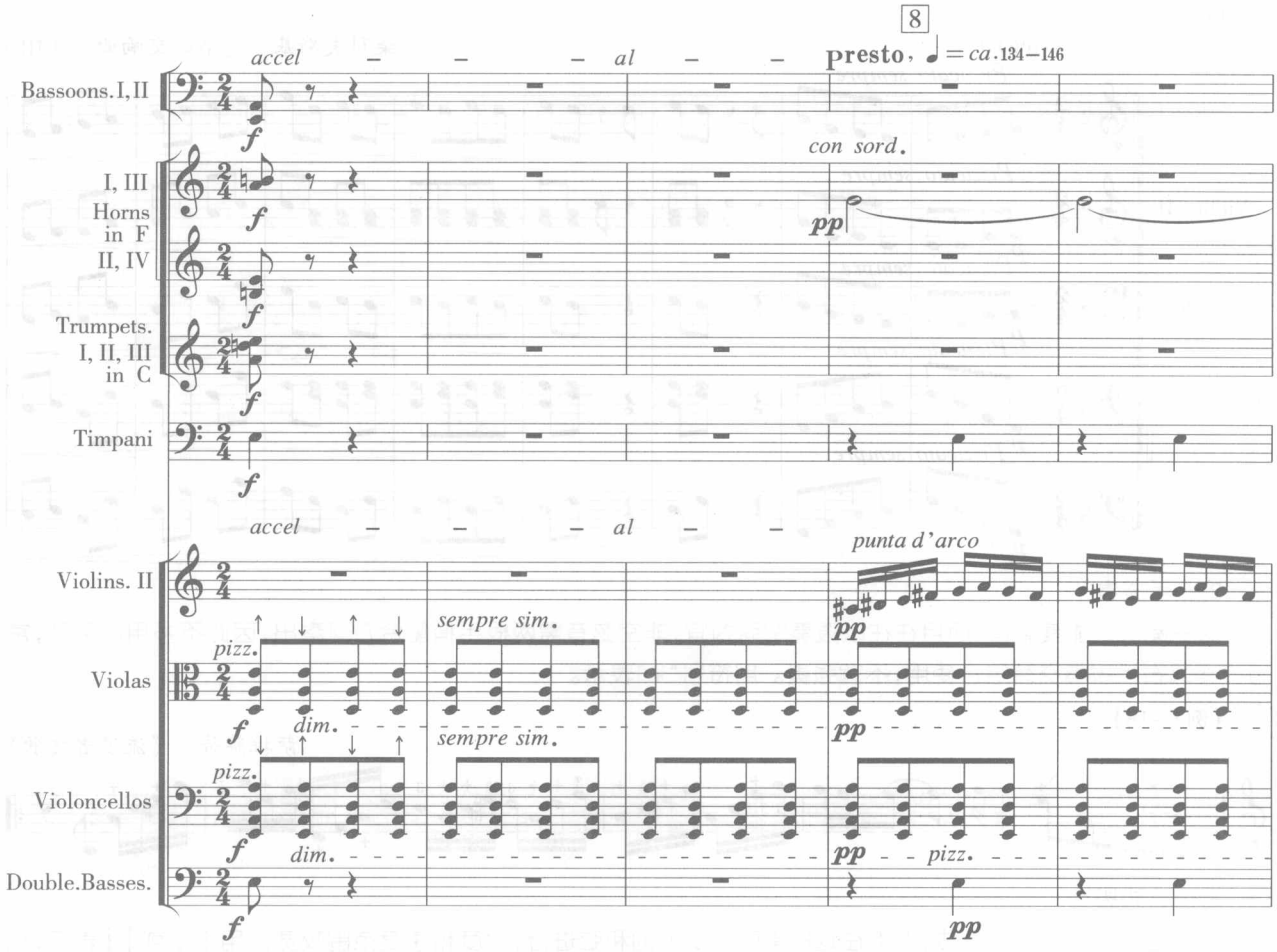
3.扫弦式拨奏

像吉他或琵琶的扫弦奏法，上下往返拨奏四根弦上的和弦进行，力度和速度范围较宽。用↑↓或⇞⇟表示，也有人用 pizz. ⌐ V 表示上下扫弦。

【例 5-19】

巴托克 《乐队协奏曲》（V）





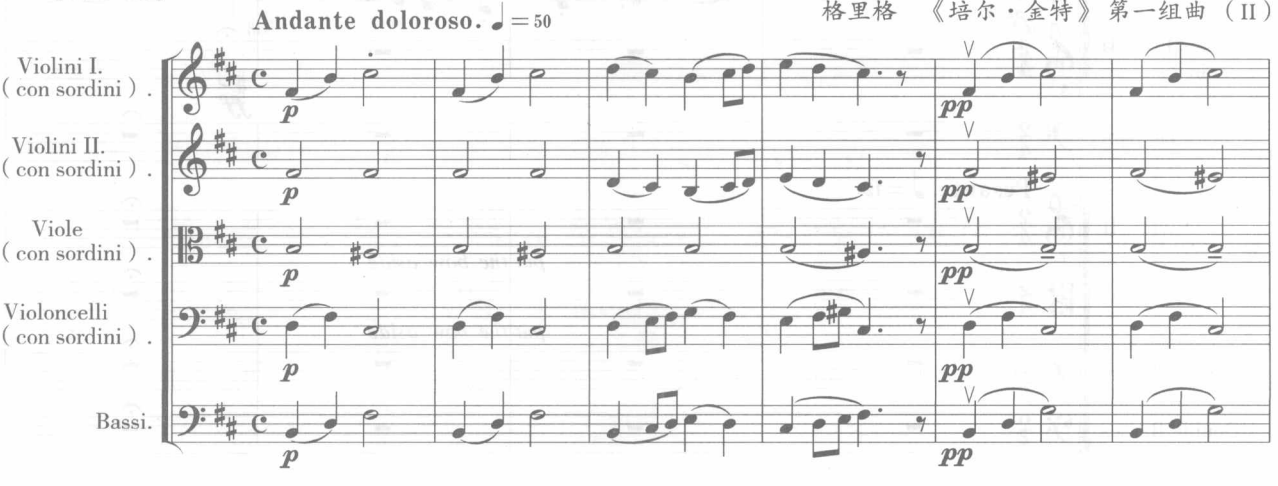
（四）弱音器

加在琴马上的一个用橡胶、木料或金属等材料制成的四足（或五足）夹子，叫弱音器。弱音器的作用有两种：一是减弱力度，二是改变音色。

在演奏过程中，加弱音器（意：con sord.）和取下弱音器（senza sord.）要分别留出 5 秒钟和 3 秒钟左右的时间。低音提琴较少使用弱音器，而用近指板奏法（sul tasto）或适当减少乐器数目代之。

下例中，弦乐组全体加弱音器，作曲家的目的显然不只是为了减轻力度，因为经过三次主题的复奏之后，由原本的弱奏（*pp*）逐渐到达强奏（*ff*），伴随音区幅度的扩展，将奥赛之死给人们带来的悲痛和极度的压抑推向高潮：

【例 5–20】



（五）特殊奏法

近现代管弦乐作品的重要标志之一，便是对各类“非常规”演奏技术领域的开拓。总体上，弦乐器的非常规特殊奏法，比起乐队中任何其他乐器组都更为多样。常见有以下几种：

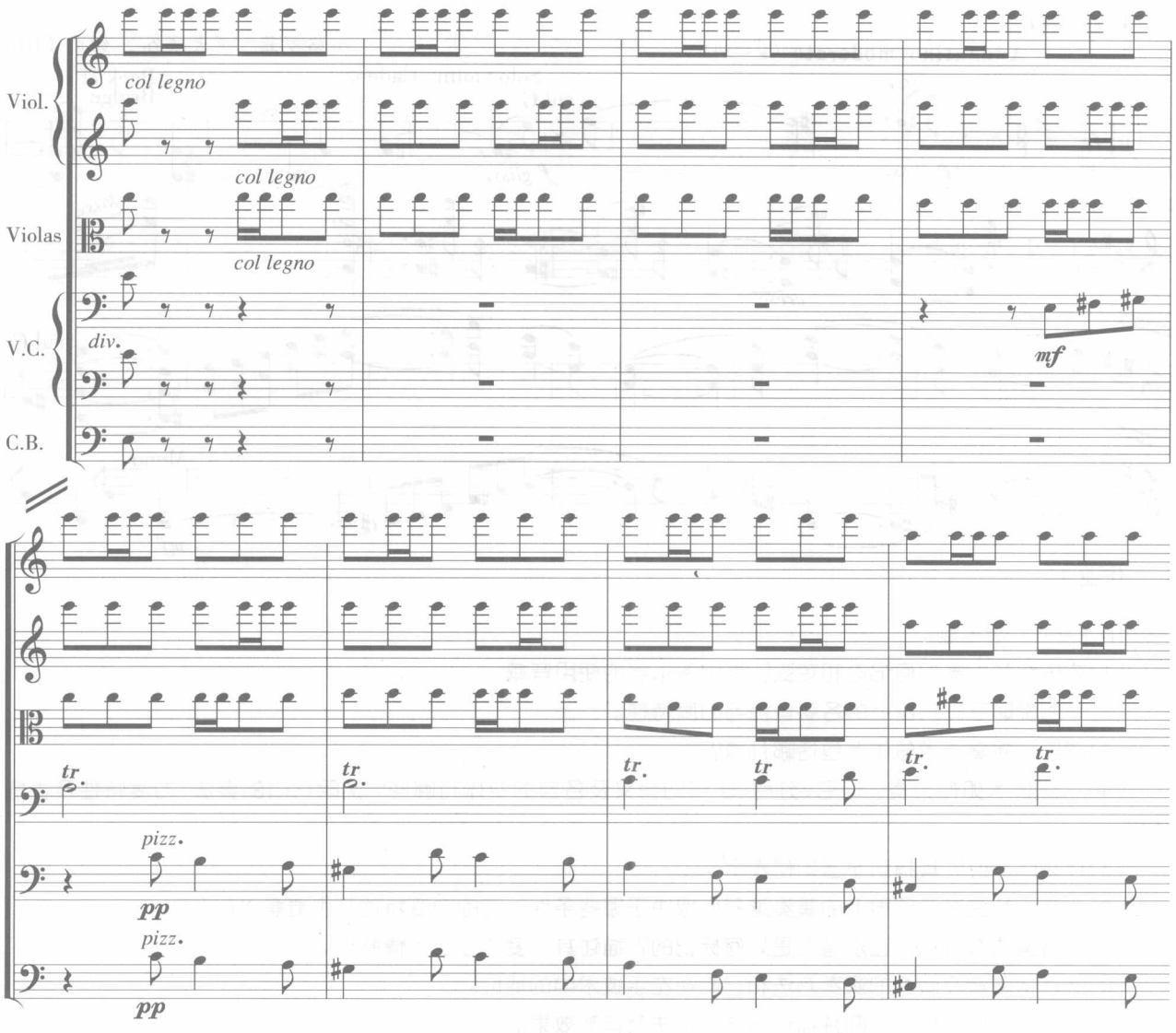
1.弓杆奏法

弓杆奏法（意：Col legno）是靠弓杆激发琴弦振动而发音，其音响独特，成为作曲家所青睐的调色手段之一。具体讲，它又分弓杆拉奏（Col legno tratto）和弓杆击奏（Col legno battuto）两种变体。

弓杆拉奏的音响神秘、阴森，带有些许嘶哑的摩擦噪声，但由于弓杆光滑而不宜于强奏。弓杆击奏的音响近似拨奏，但更干涩，噪音成分突出。与拨奏相比，其灵活性上占优势，而力度上则处于劣势。下例中，作曲家采用弓杆击奏，描绘出骷髅碰撞、群魔乱舞的场面：

【例 5–21】

柏辽兹 《幻想交响曲》（V）



2.激振点的转移

弦乐器常规的激振点（弓毛的触弦位置）是在指板与琴马之间，向任何一端移动触弦点都将导致音色及力度的改变。非常规激振点大致有以下几种：

（1）近指板奏法（意：sul tasto）

其音响接近长笛的透明色调，作曲家在总谱上也标作 Flautando（笛音效果）。恢复正常触弦点时应标出 ord. 或 Pos. nat. 字样。

（2）近马奏法（意：Sul Ponticello）

这种奏法在音响上与近指板奏法正相反，它产生一种具有金属般明亮、尖锐的音色，甚至略带刺耳的摩擦声，强奏弱奏皆可。以上两种奏法的实例请参阅斯特拉文斯基的《春之祭》第二部分，标号 81 —82。

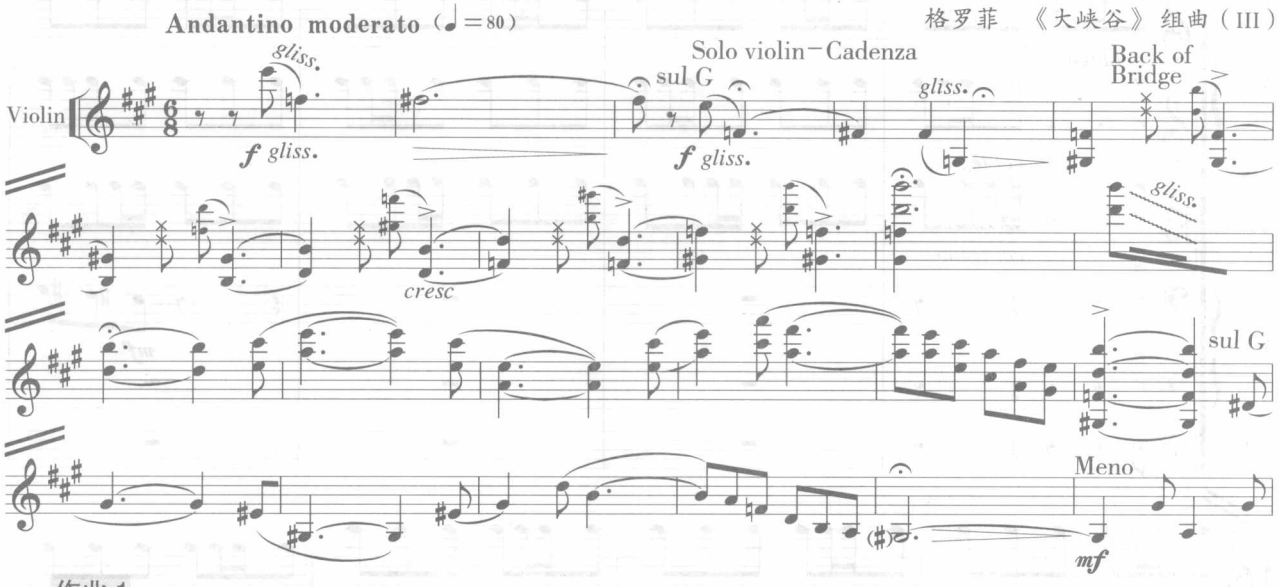
（3）马上奏法（英：On the Bridge）

当激振点进一步由近马位置推移到马子上之后，其固定音高已消失。它的音响尖涩、音量微弱，演奏时弓毛与琴马不能在一条直线上，应保持一定的角度。

（4）马后奏法（英：Back of Bridge）

即在琴马与系弦板之间触发激振点，拉奏、拨奏皆可。在音响的趣味及力度的动态上较之马上奏法更胜一筹。下例中，独奏小提琴所担负的引子部分，采用马后奏法生动地描绘出深谷间一头小毛驴的嘶叫声：

【例 5-22】



作业 1

作业 5-1 思考题。

（1）弦乐组各乐器如何记谱和定弦？指出各乐器的使用音域。

（2）举例说明不同乐器上的各弦音色与力度特性。

（3）弦乐器演奏技术总体上包括哪几点？

（4）弓法技术如何分类？连弓、分弓、断弓的含义及各自的变体有哪些？说明它们的奏法、力度特性及表情意义。

（5）什么叫把位？其指法序号如何表示？

（6）双音与和弦在弦乐器上的演奏难易度取决于哪些条件？它的力度特性及表情意义何在？

（7）泛音奏法有几种？在乐谱上是如何标记的？描述其力度特性及表情意义。

（8）简述指震音及滑奏的演奏方法和它们在左手技术中的地位。

（9）拨奏有几种变体？举例并描述各自的奏法及音响效果。

（10）弱音器的作用有哪些？请举例说明。

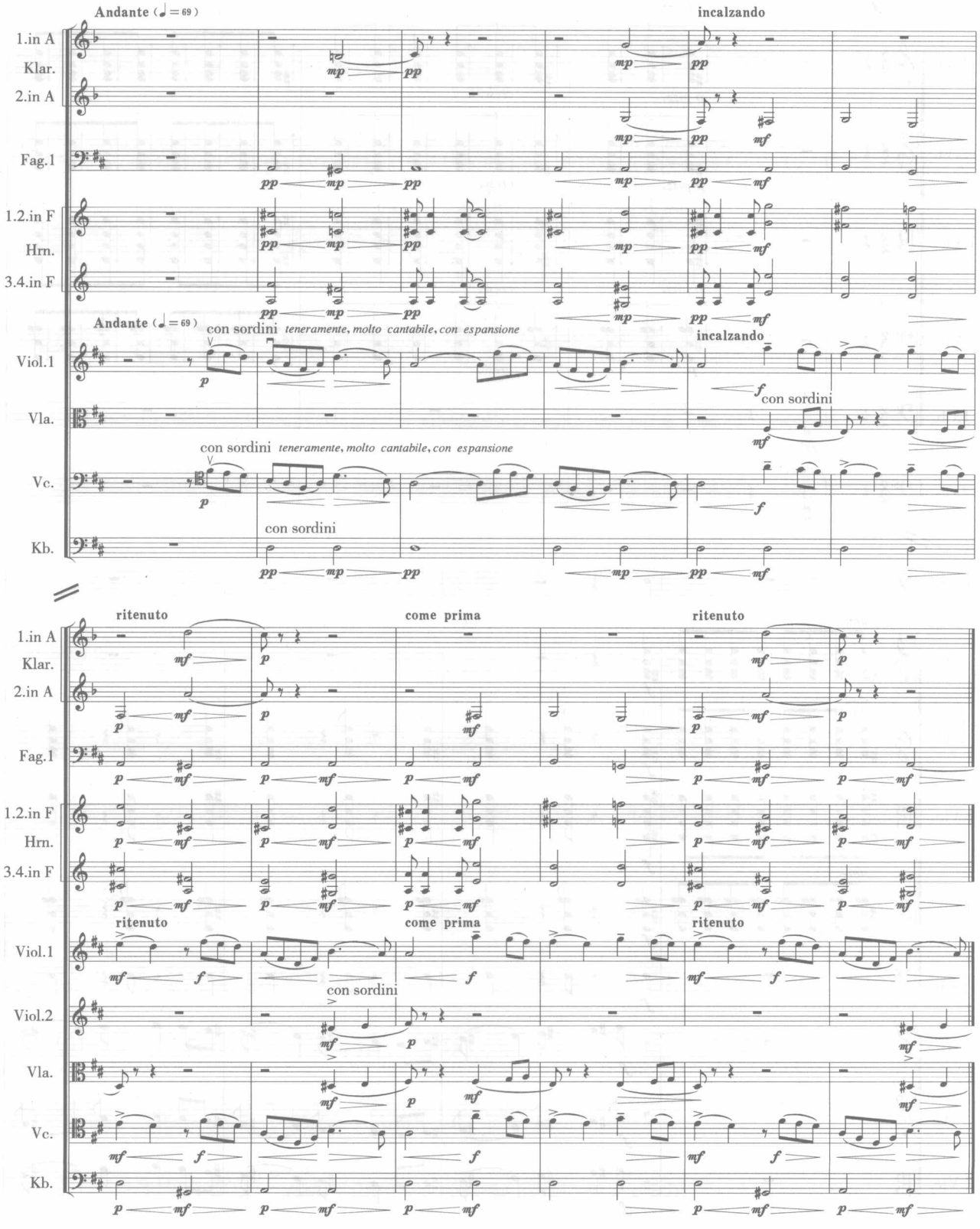
（11）弓杆拉奏与弓杆击奏在音响上有何差异？速度的适应力和力度特性有何不同？

（12）非常规激振点大致有几种？分别叙述其奏法与音响效果。

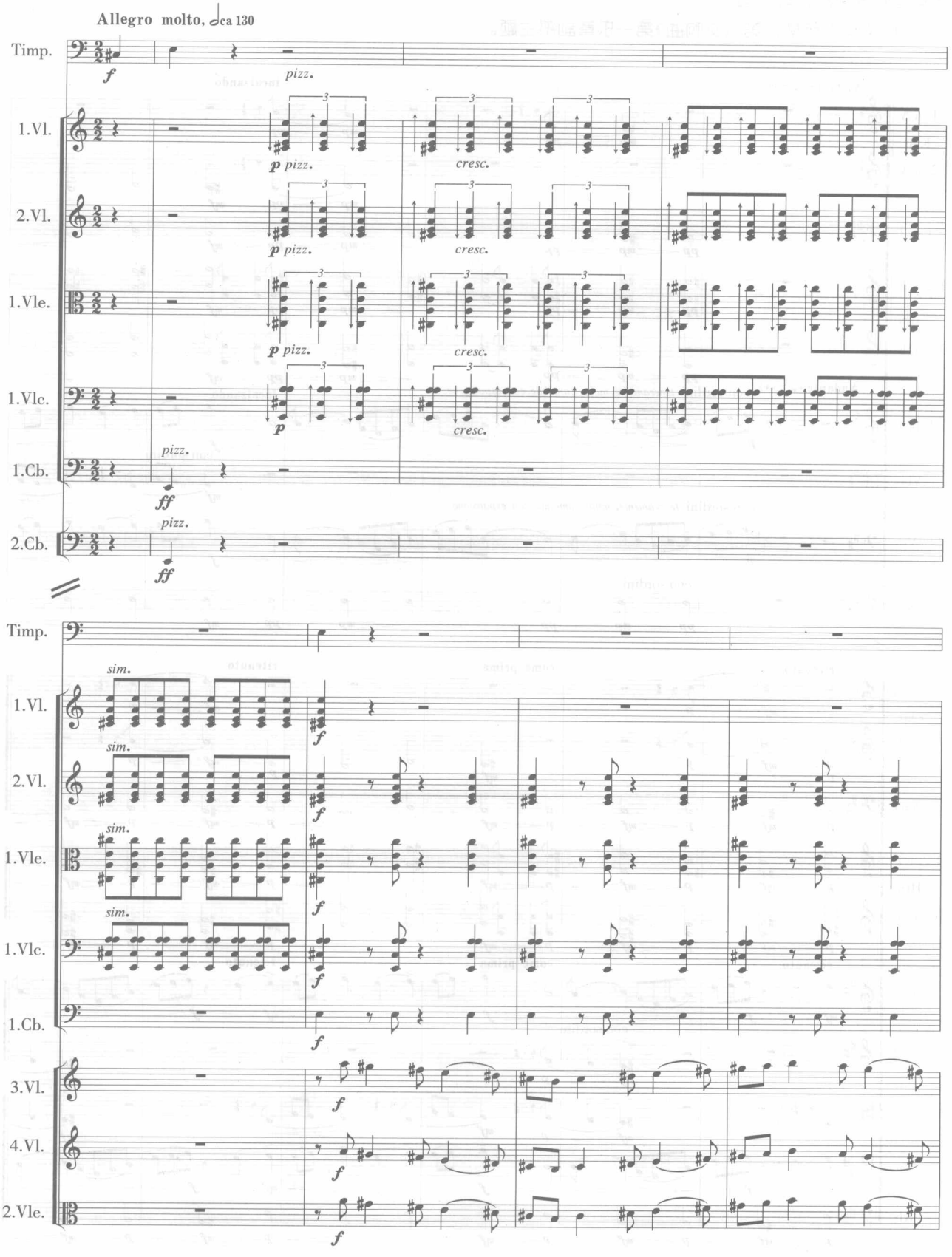
作业 5-2 分析题。

阅读下列各片断，指出其中弦乐器所用的具体弓法技术、左手技术、拨奏技术、加弱音器以及特殊奏法，并描述其音响效果和表现意图。

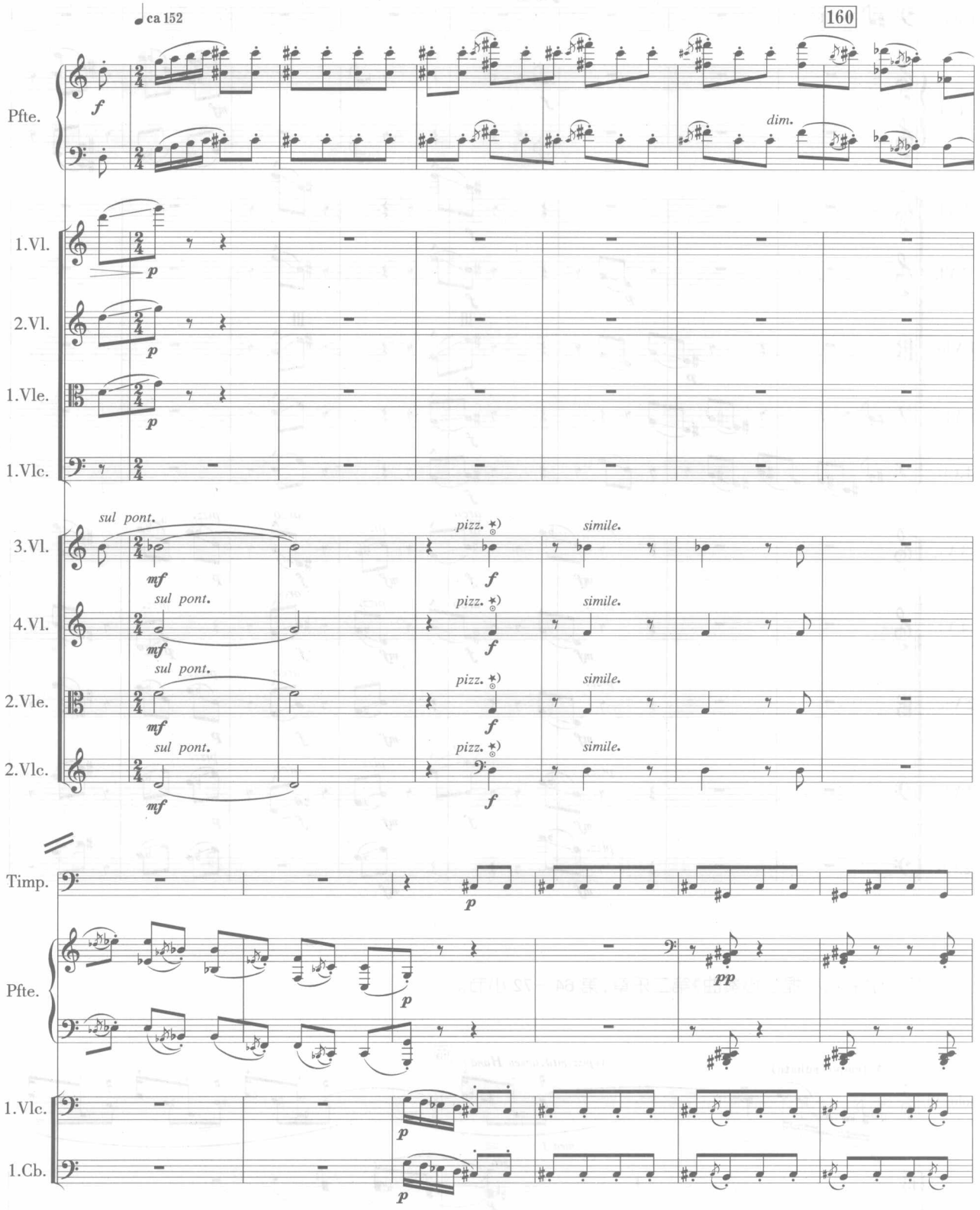
（1）柴科夫斯基：《第六交响曲》第一乐章副部主题。



（2）巴托克：《弦乐、打击乐及钢片琴音乐》第四乐章，第 1—7 小节。

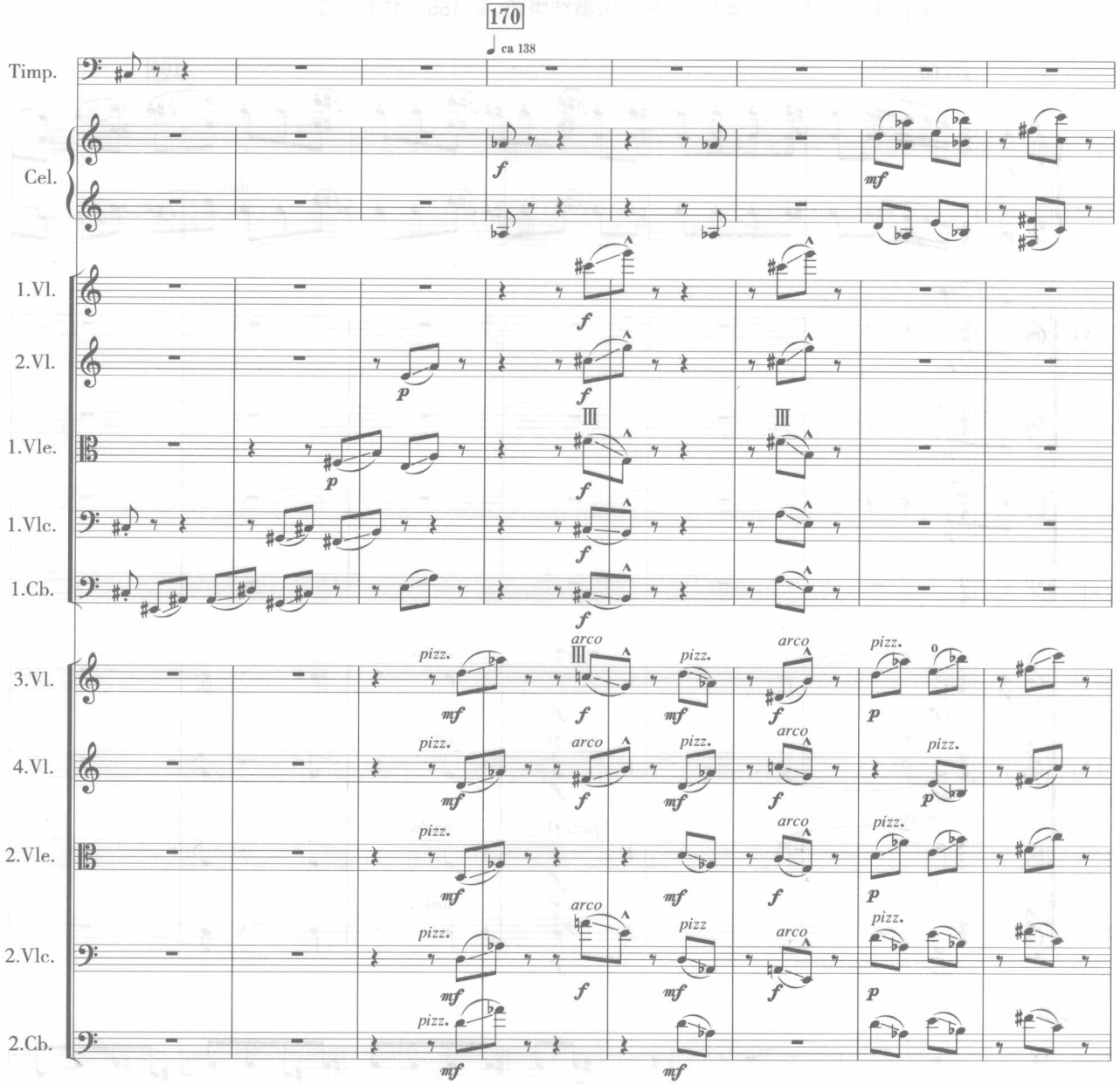


(3)巴托克:《弦乐、打击乐及钢片琴音乐》第二乐章结束部,第 155—174 小节。

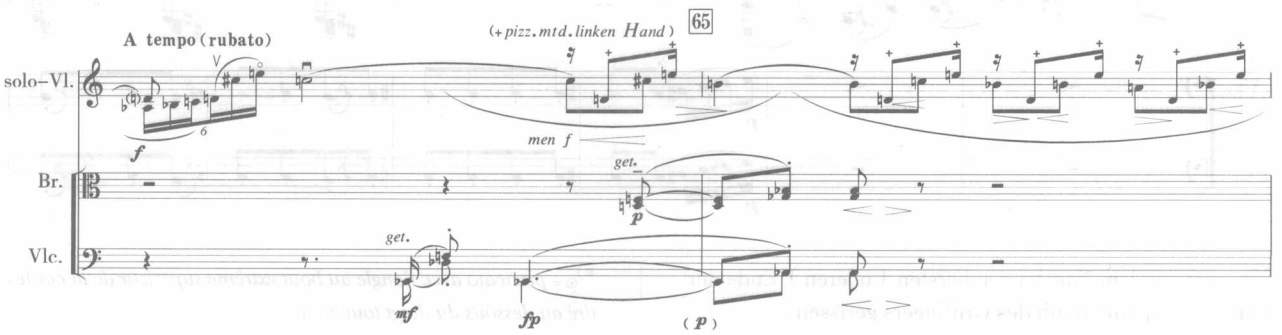


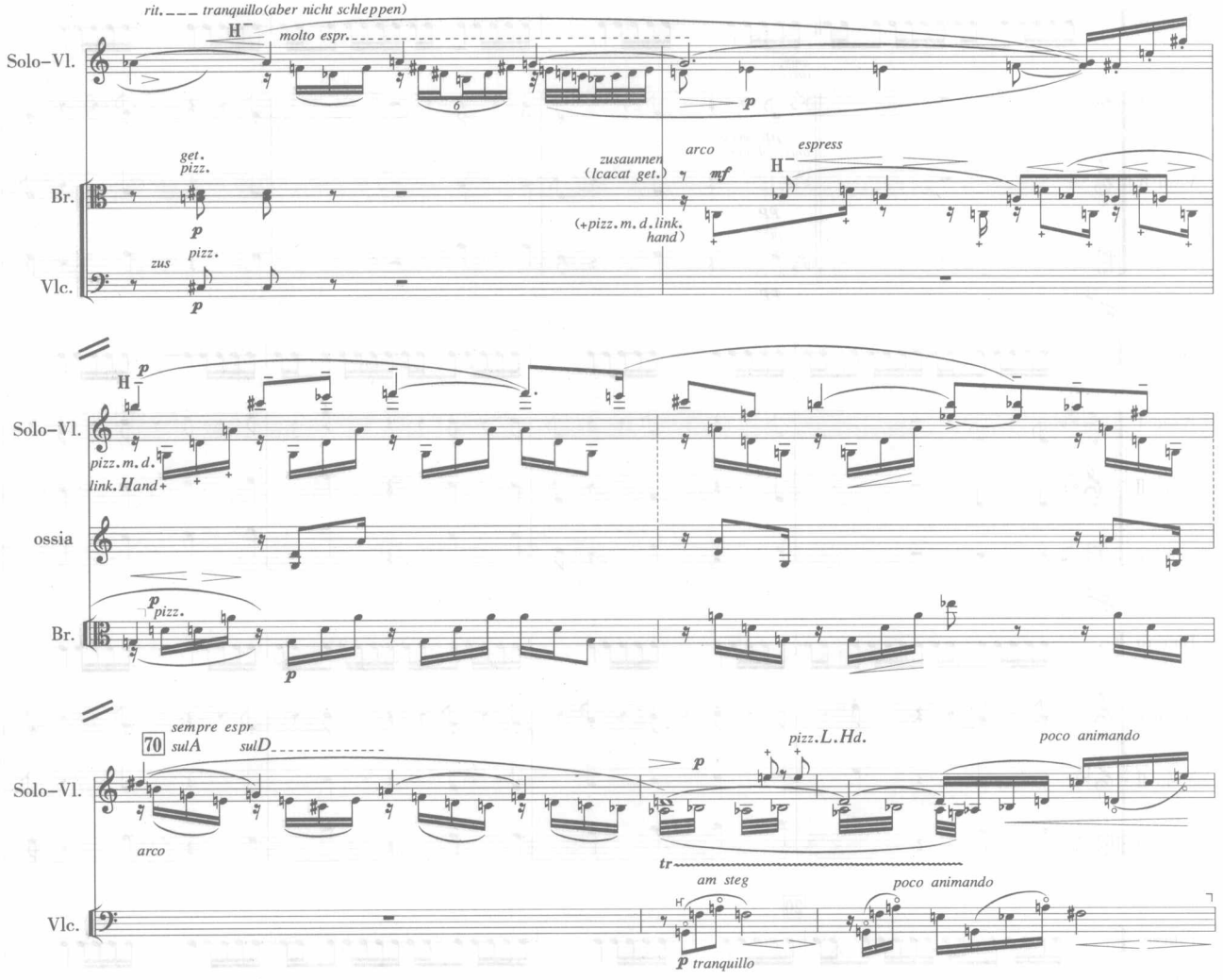
*)⊙=pizz.mit dem Nagel am aubersten (oberen) Ende der Saite, knapp unterhalb des Griffingers gerissen.

*)⊙= *pizzicato avec l'ongle au bout extrême supérieur de la corde, tiré au dessous du doigt touchant.*

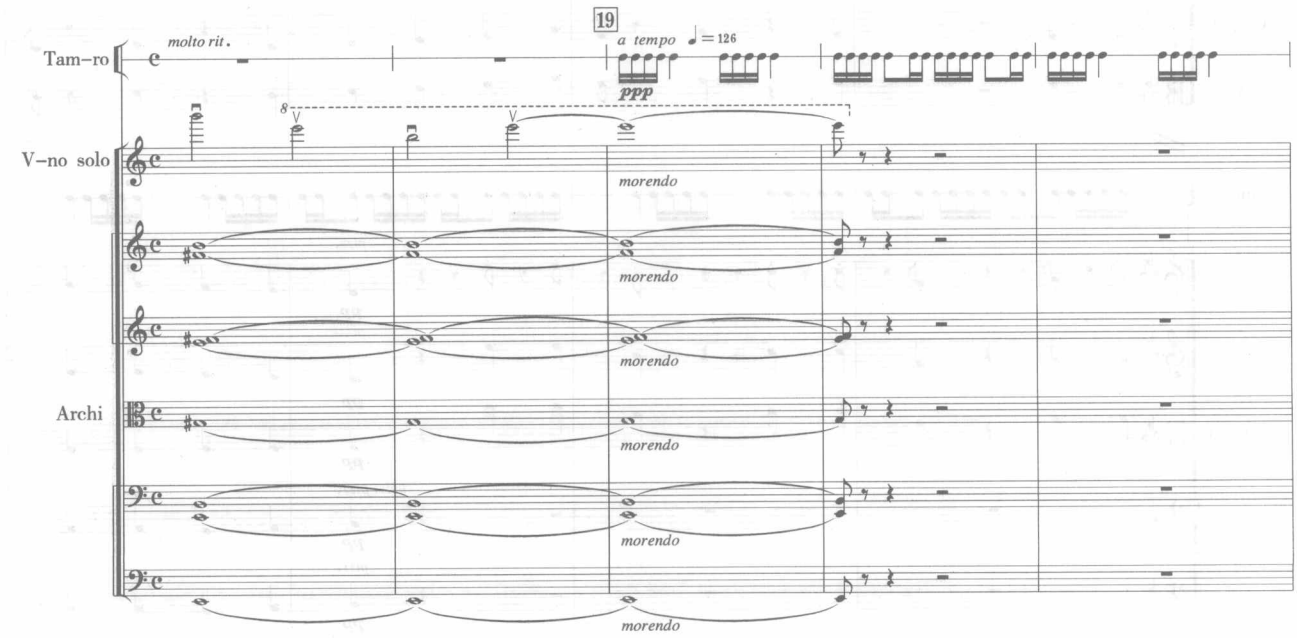


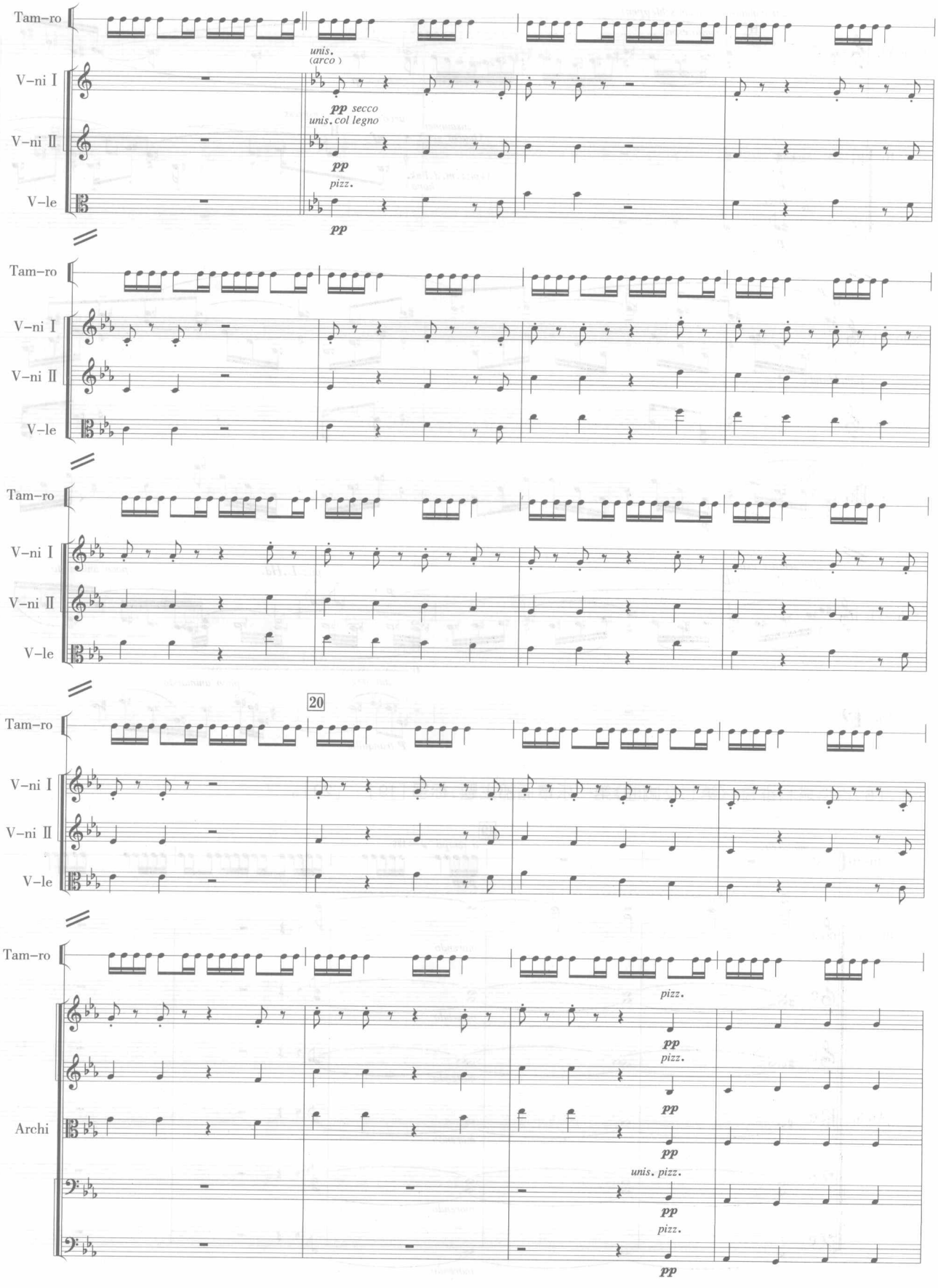
（4）贝尔格：《小提琴协奏曲》第二乐章，第 64—72 小节。

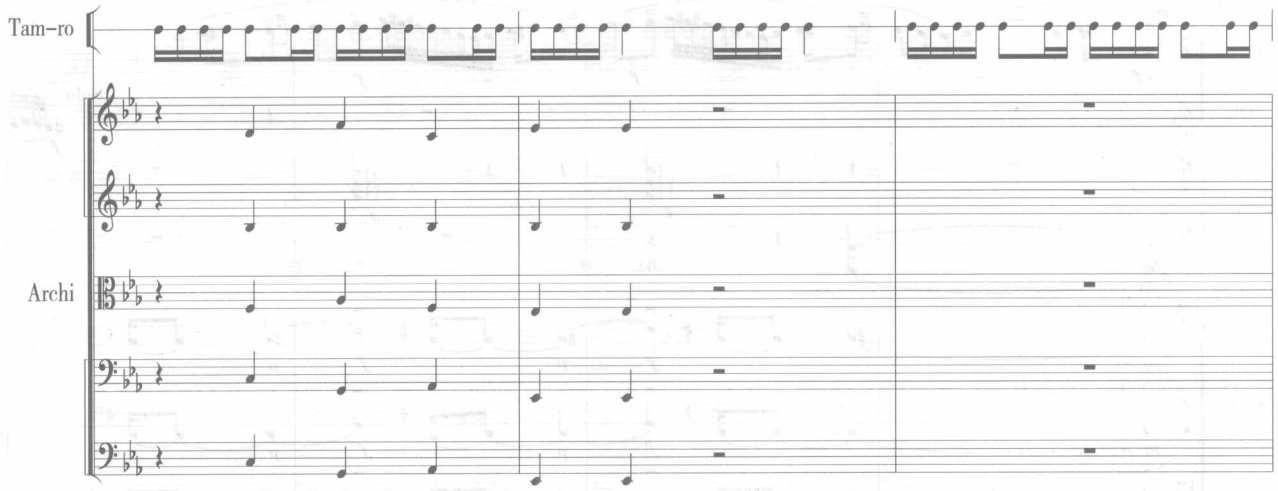




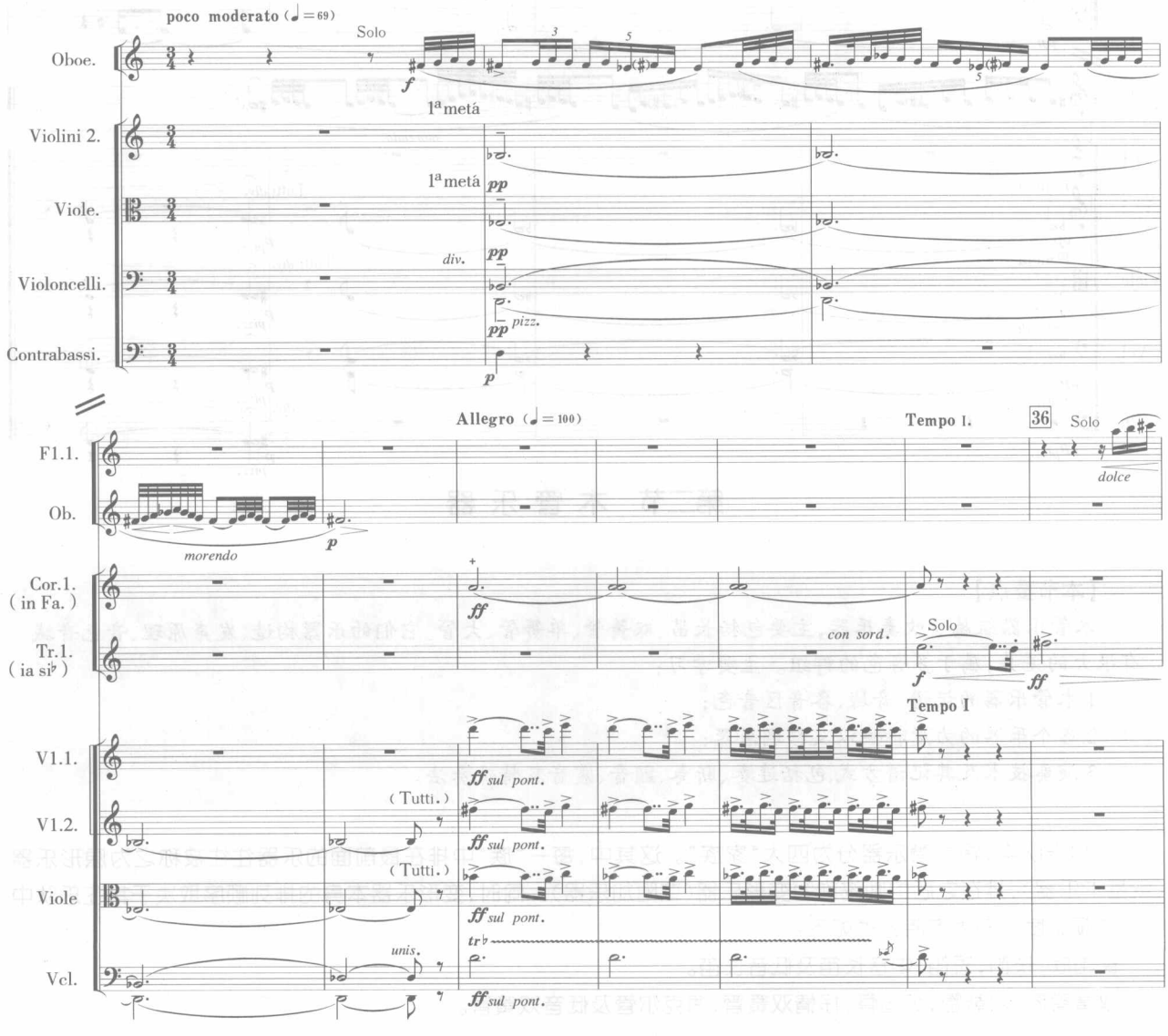
(5)肖斯塔科维奇:《第七交响曲》第一乐章插部主题,标号 19 — 20 。

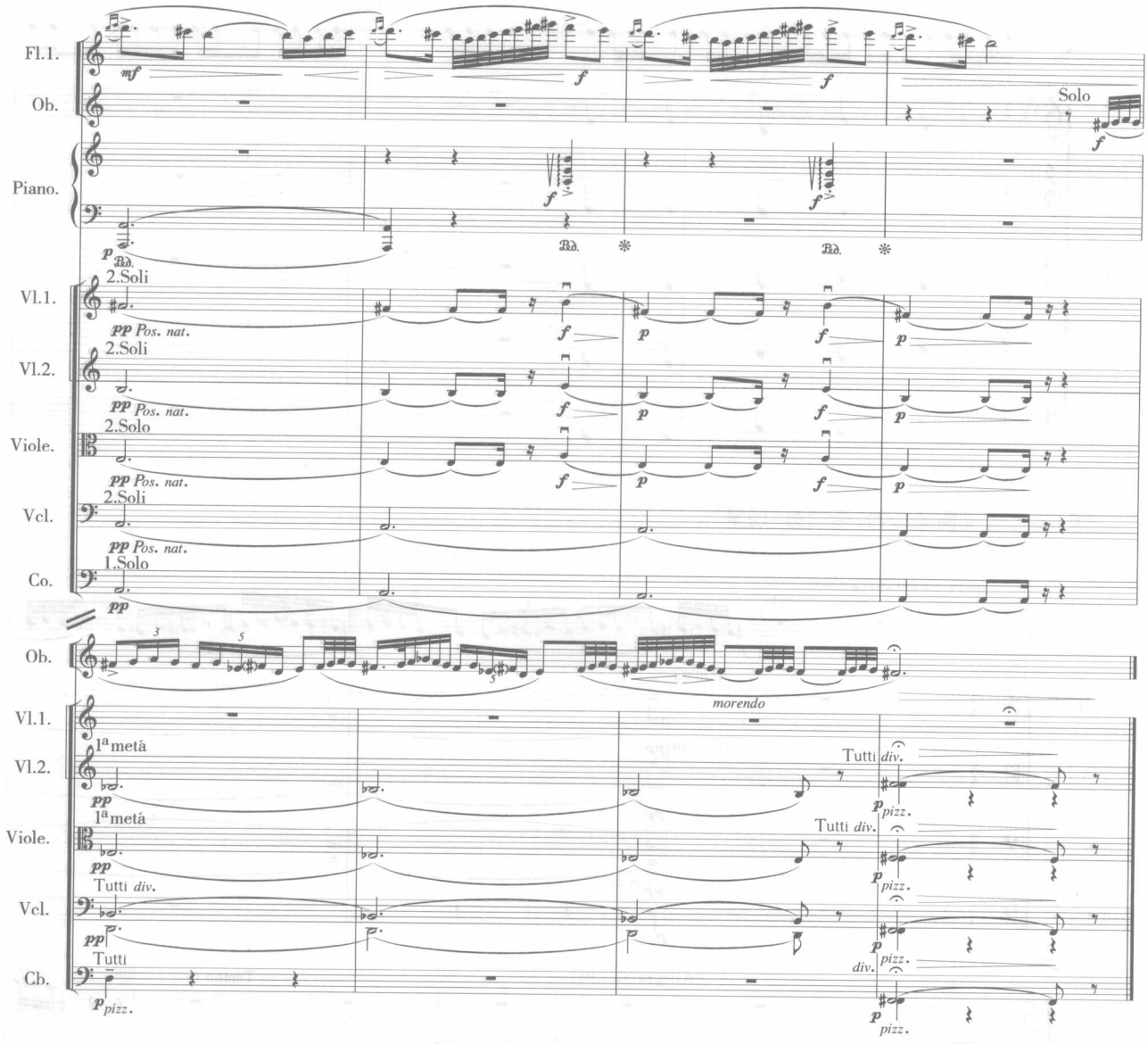



Tam-ro
V-ni I
V-ni II
V-le
unis.
(arco)
pp secco
unis. col legno
pp
pizz.
pp
20
Archi
pizz.
unis. pizz.



(6)法雅:《爱情魔法师》第九首“场景”。





第二节 木管乐器

【本节要点】

木管乐器组属于吹奏乐器，主要包括长笛、双簧管、单簧管、大管。它们的乐器构造、发声原理、音色音域有很大的差异，属于多音色的群组。主要学习：

1.木管乐器的记谱、音域、各音区音色；

2.各个乐器的力度特性以及移调乐器；

3.演奏技术及其记谱方式，包括连奏、断奏、颤音、震音及特殊奏法。

交响乐队中，将木管乐器分为四大“家族”。这其中，每一“族”中排在最前面的乐器往往被称之为原形乐器（或基本乐器），排在之后的则统称为变形乐器（或附加乐器）。同时，变形乐器本身的排列顺序取决于其在乐队中使用的频繁度。四大家族分类如下：

长笛族：长笛，短笛，中音长笛及低音长笛。

双簧管族：双簧管，英国管，抒情双簧管，海克尔管及低音双簧管。

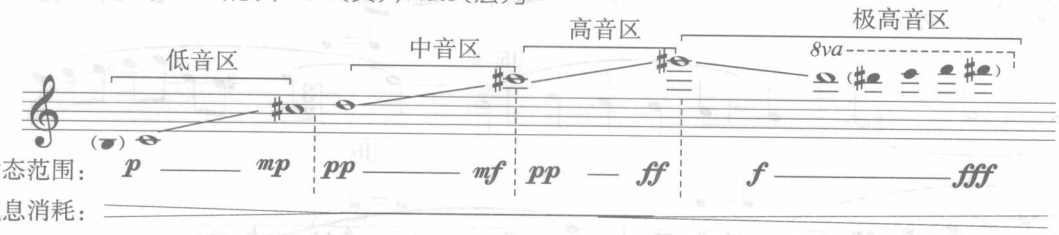
单簧管族：单簧管，小单簧管，低音单簧管，中音单簧管及巴塞特管。

大管族：大管，低音大管及萨吕管。

一、木管乐器的记谱、音域、各音区音色及力度特性

（一）长笛族乐器

1.长笛[Flauto（意）；Flote（德）；Flute（英）；Flute（法）]



长笛总的音色特性明亮、柔和，并富于冷漠感。不同音区在音色和力度上表现出一定的差异。

低音区——起振缓慢，带有中国乐器“箫”的音响特色。气息消耗较大，且力度的动态范围狭窄，只能弱奏。

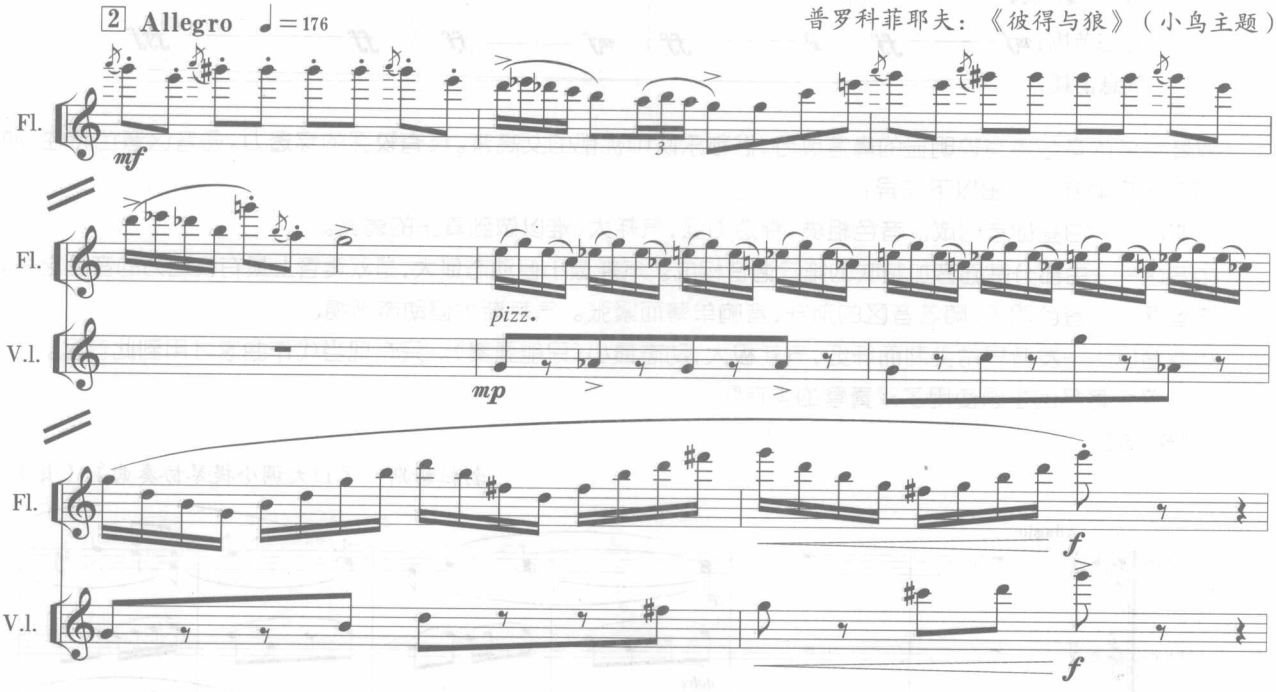
中音区——由超吹第二谐音获得。气耗最小，动态范围明显扩大，是最为常用的音区之一。

高音区——由超吹第三、四谐音获得。音色明亮、辉煌，有穿透力。气耗略大于中音区。动态范围最大，也是常用音区之一。

极高音区——由超吹第五、六、七谐音获得。音色尖锐而紧张，气耗大，动态窄，只能强奏。

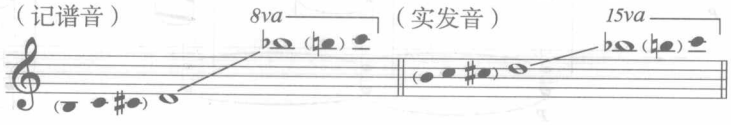
下面是长笛全音区使用的实例：

【例 5-23】



2.短笛[Flauto Piccolo（意）；Kleine Flote（德）；Ficcolo（英）；Petite Fluto（法）]

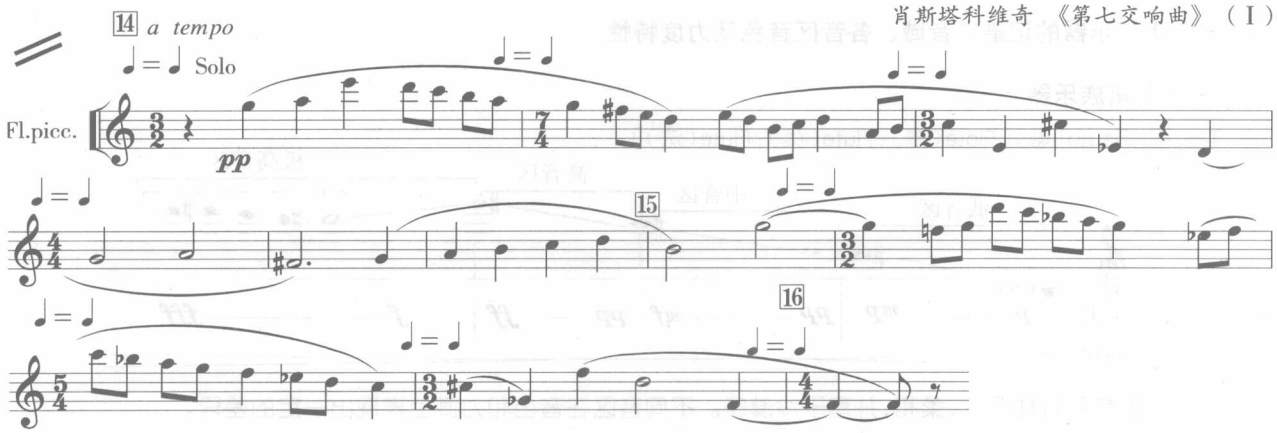
短笛是长笛族的变形乐器，用高音谱表记谱，实发音高八度，属于八度移调乐器。实用音域三个八度左右，略窄于长笛：



短笛的音区划分、音色特性、动态范围及气息消耗基本同长笛。中高音区在乐队中使用的频繁度最高。

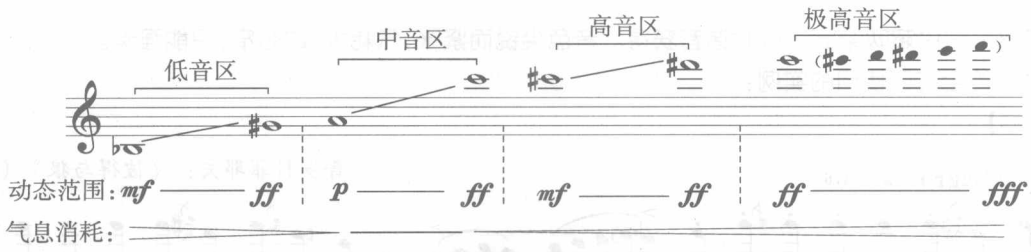
【例 5-24】

肖斯塔科维奇 《第七交响曲》（Ⅰ）



（二）双簧管族乐器

1.双簧管[Oboe（意、德、英）；Hautbois（法）]



双簧管总的音色带有较明显的鼻音成分，俗称乐队中忧郁的女高音。具有较强的穿透力。各音区音色特性、动态范围及气息消耗表现出以下差异：

低音区——由基础音构成。音色粗糙，穿透力强，气耗大，难以做到真正的弱奏。

中音区——由部分基础音加超吹的第二谐音构成。气耗最小但动态最大，是双簧管上最有表现力的音区之一。

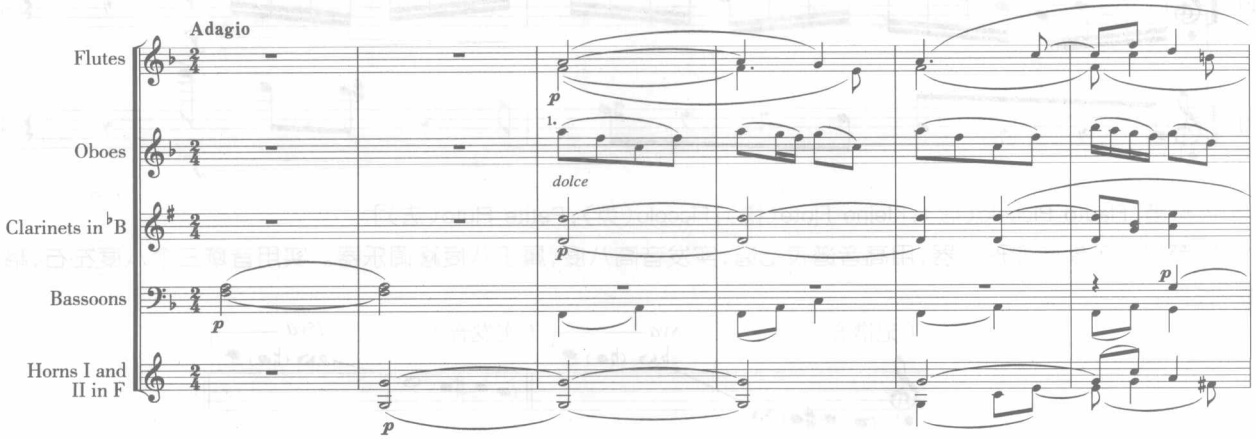
高音区——音色明亮，随着音区的渐升，音响单薄而紧张。气耗渐大但动态渐缩。

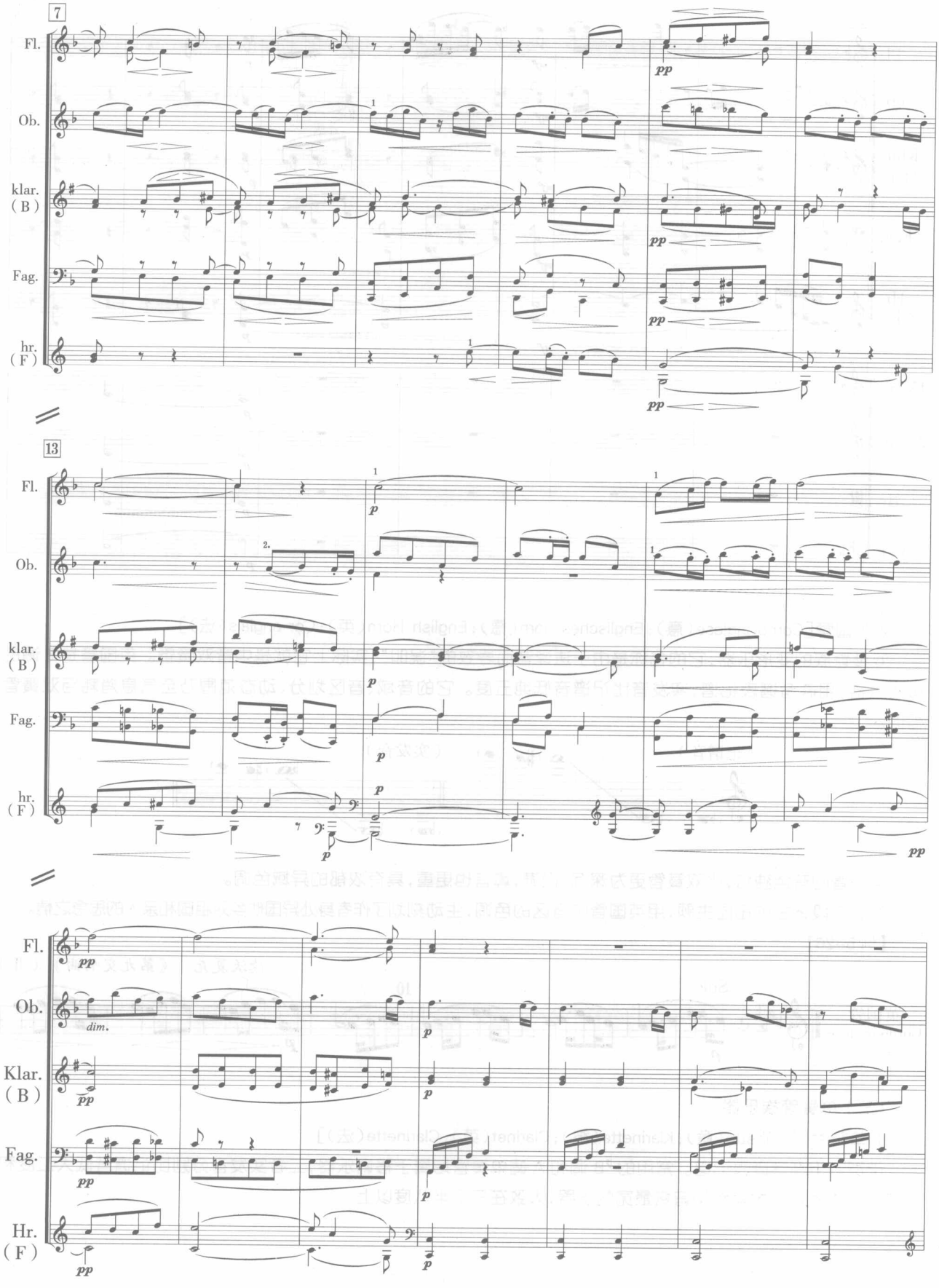
极高音区——发音异常尖利而纤细，气耗极大，动态最小（只能强奏）。只有现当代作曲家才用到此音区。

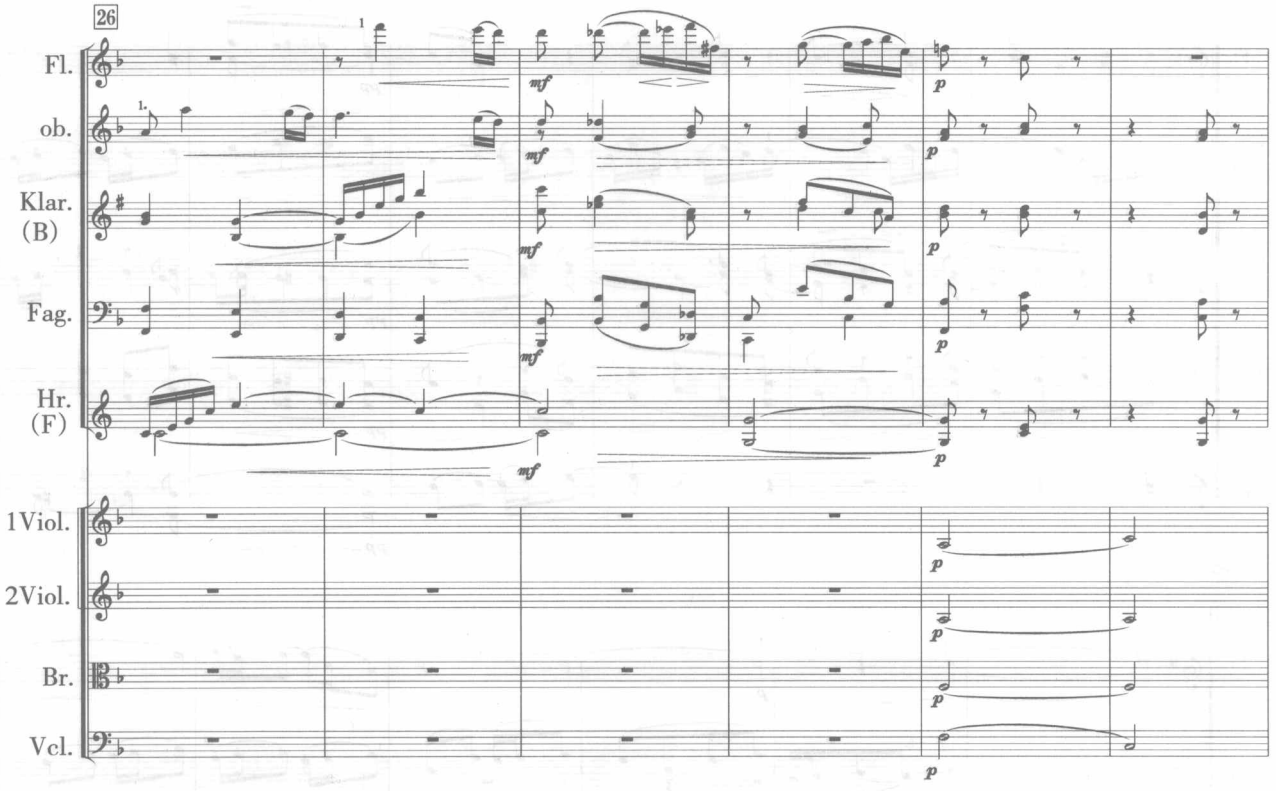
下面这个著名的主题使用了双簧管的中音区：

【例 5-25】

勃拉姆斯 《D大调小提琴协奏曲》（Ⅱ）




7
Fl.
Ob.
klar.
(B)
Fag.
hr.
(F)
pp
13
p
dim.



2.英国管[Corno inglese(意);Englisches horn(德);English Horn(英);Cor anglais(法)]

双簧管族的变形乐器,它的名称是由于法译音而导致的"误叫",实际上它就是中音双簧管。英国管是F调的移调乐器,用高音谱表记谱,实发音比记谱音低纯五度。它的音域、音区划分、动态范围乃至气息消耗与双簧管相仿。

英国管的音色独特,比双簧管更为深沉、饱满,鼻音也更重,具有浓郁的异域色调。

下面这段著名的田园主题,用英国管中音区的色调,生动刻划了作者身处异国他乡对祖国和亲人的思念之情。

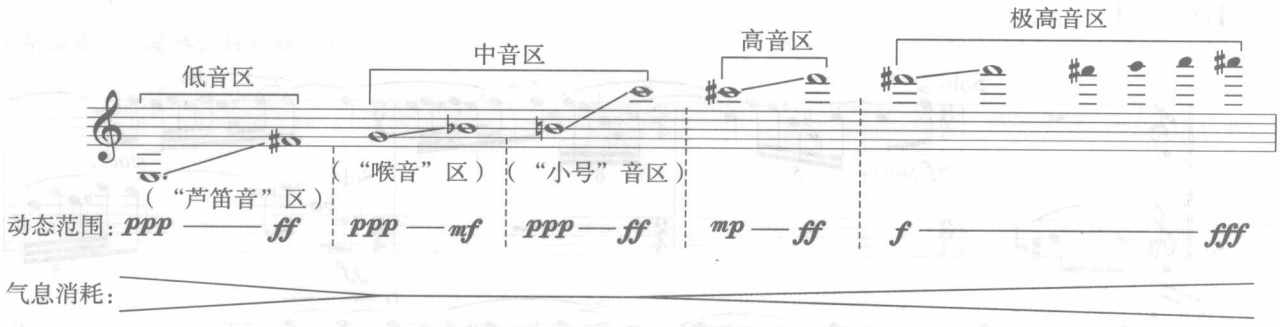
【例5-26】

德沃夏克 《第九交响曲》(Ⅱ)

(三)单簧管族乐器

1.单簧管[Clarihetto(意);Klarinette(德);Clarinet(英);Clarinette(法)]

单簧管用高音谱表记谱。常用的♭B调和A调单簧管均属于移调乐器,二者实发音分别比记谱音低大二度和小三度。单簧管是木管组中音域最宽的乐器,大致在三个半八度以上:



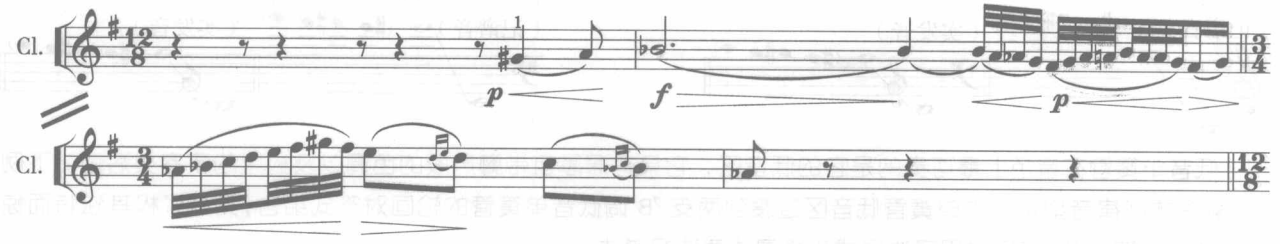
单簧管总的音色特性华贵、丰满，不同音区间在音色、力度及气耗上有着明显的差异。

低音区——由基础音构成。其音响浑厚、浓郁，带有明显的胸声和金属声色调。由于它和芦笛的音色相像，因此被称为“芦笛”音区。这是单簧管上最可贵、迷人且富于个性的音区之一。它不仅有着宽广的动态范围，而且更具有丰富、细腻的色调变化。

中音区——下方的小三度仍由基础音构成，因其被振动的管身只有上端一小部分，声音苍白、微弱而呆板，故被称之为“喉音”区。传统教科书中过份强调这一区域的弱点，而近现代作曲家却恰恰相反，他们从音色出发，充分利用这一“弱奏”区段的暗哑色调刻画出种种颇具意味的音响效果。

【例 5-27】

德彪西 《牧神午后》



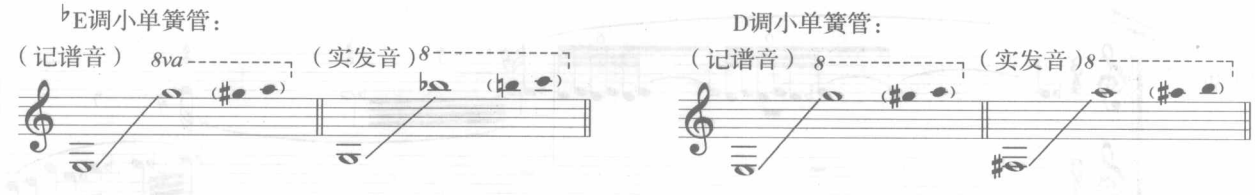
从 b' 开始进入中高音区，用超吹第二谐音构成。因其明亮、纯净且富于金属般的光彩，而被称之为“小号”音区。它是单簧管上最有表现力的区域之一。

高音区——可分别在第三和第五谐音上获得。弱奏柔和似短笛，强奏尖锐有穿透力。

极高音区——由超吹第七或第九谐音构成。发音异常尖锐、紧张，气耗最大，最顶端的几个音只能强奏，且只见于近现代作品中。

2.小单簧管【Claninetto Piccolo(意)；Kleine Klaninette(德)；Claninet in ♭E(英)；Claninette en mib(法)】

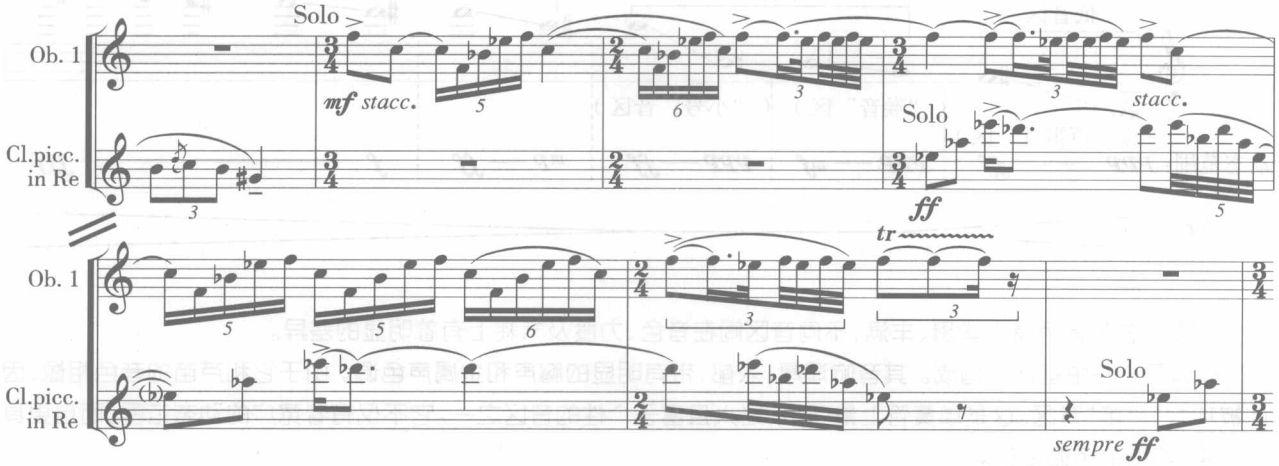
小单簧管用高音谱表记谱，属于移调乐器。乐队中多用 ♭E 调和 D 调两种乐器，它们的实发音比记谱音分别高小三度和大二度。小单簧管的音域、音区划分、力度及气耗与单簧管基本一致。



在音响上，小单簧管最有特色的是它的高音区，因此，最多见的是用它来加强木管组的高音区，或以其独特的性格来担任主要的旋律声部。下例使用了 D 调小单簧管在高音区的强奏，并担负着最主要的旋律线条，音响尖锐、紧张，极富穿透力：

【例 5-28】

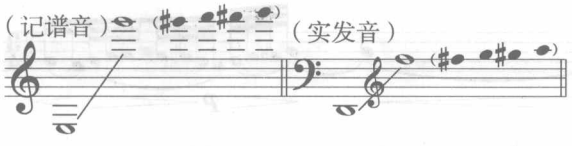
斯特拉文斯基 《春之祭》



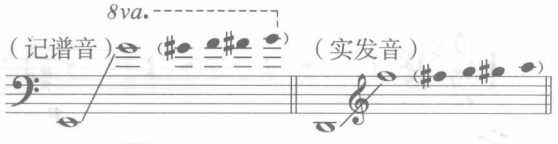
3.低音单簧管[Claninetto lasso(意);Bassk laninette(德);Bass Claninet(英);Claninette lasse(法)]

乐队中常用 ♭B 调低音单簧管。作为移调乐器它有两种记谱法,一是法国式,用高音谱表记谱,实发音比记谱音低大九度;二是德国式,用低音谱表记谱,实发音比记谱音低大二度。它们的音区划分、音色特性、力度及气耗与单簧管相似。

法国式:



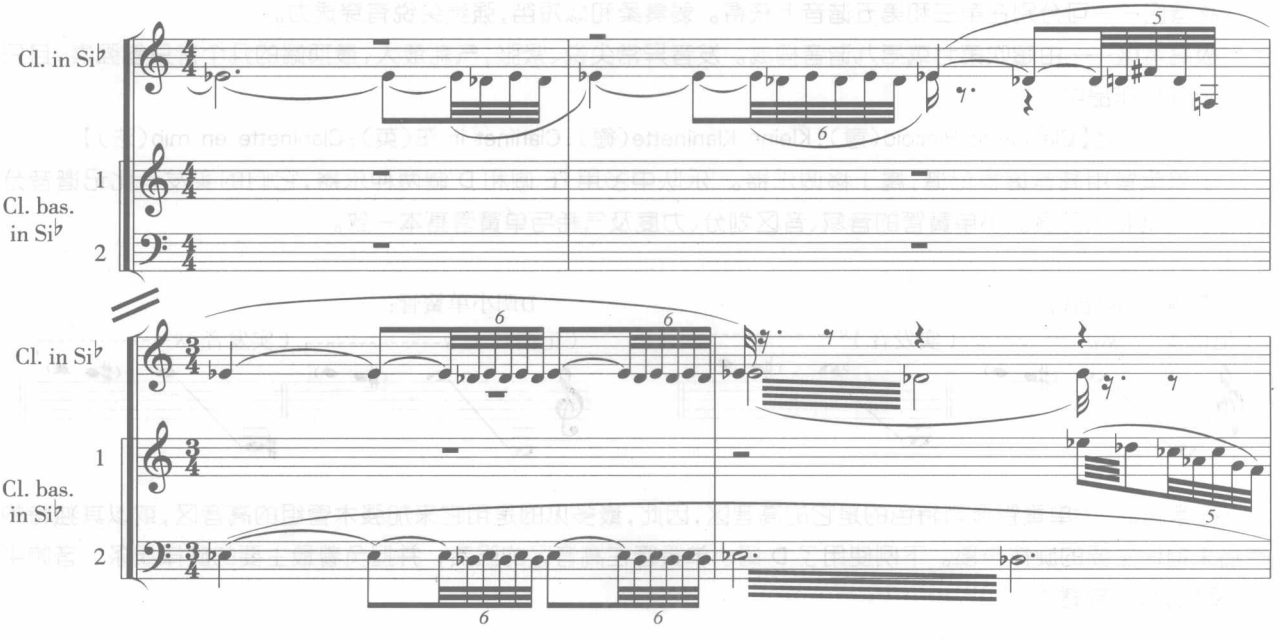
德国式:

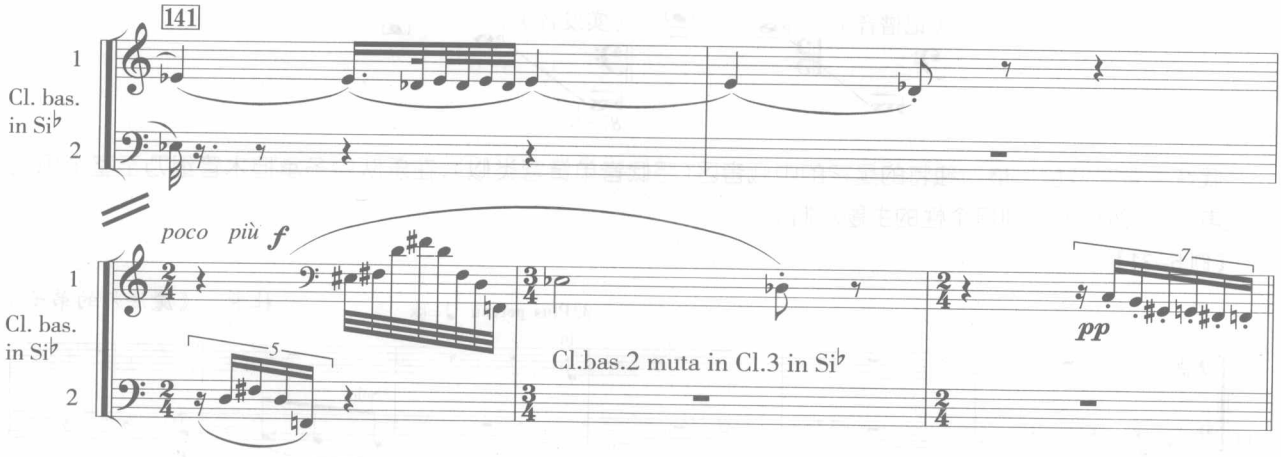


低音单簧管在音色上最可贵的是它的低音区,它具有深厚且带胸声般的色调以及极大的演奏灵活性。下例中,颤音式旋律音型走句由单簧管低音区过渡到两支 ♭B 调低音单簧管的轮回对答式组合,刻画了极其独特而惊人的效果。请注意,这里混用了法国式和德国式两种记谱法:

【例 5-29】

斯特拉文斯基 《春之祭》

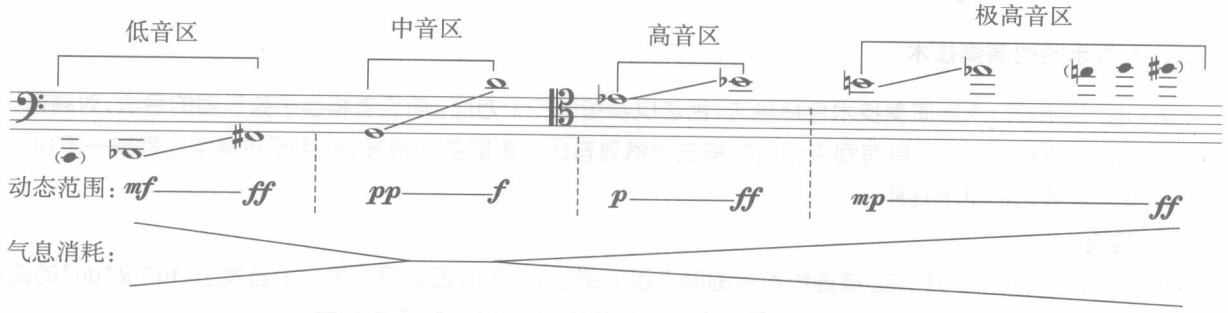




（四）大管族乐器

1.大管[Fagotto(意)；Fagott(德)；Bassoon(英)；Basson(法)]

大管用低音谱表及次中音谱表记谱。它的音域可达三个多八度：



总的讲：大管泛音丰富，音色带有鼻音成分。其音色、力度及气耗在不同音区同样存在较大的差异。

低音区——发音饱满，略显粗糙。气耗大，弱奏难。

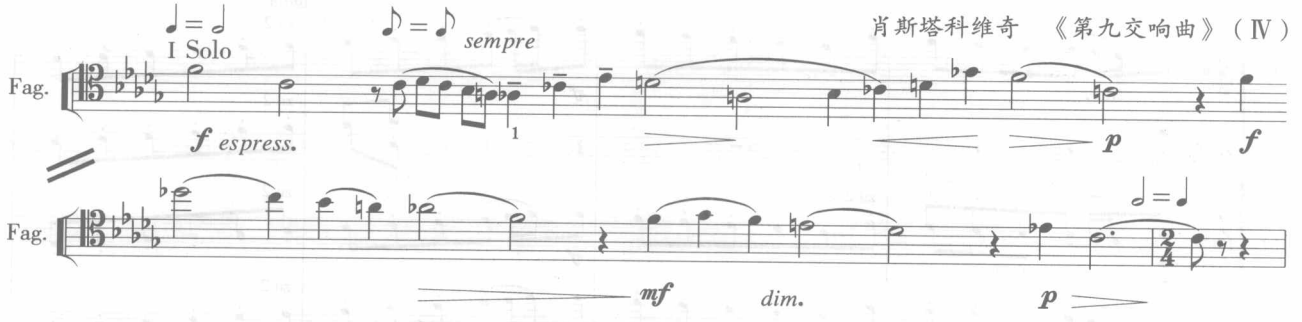
中音区——发音柔和、精致，但个性与穿透力较差。是常用的旋律音区。

高音区——色调动人，但显纤细，常作为独奏音区使用。

极高音区——发音紧张、强烈，异常纤细，只为近现代作曲家所使用。

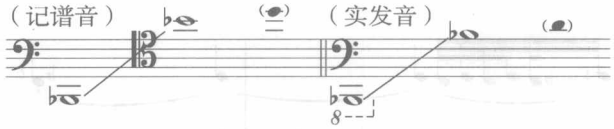
下例是肖斯塔科维奇《第九交响曲》第四乐章的开端，独奏大管从极高音区进入，并相继演奏于不同音区，从而构成整个乐章。其悠长的气息、音区的起伏以及连奏和断奏的交替，使其具有宣叙调般的歌唱性格：

【例 5-30】



2.低音大管[Contrafagotto(意)；Kontrafagott(德)；Contrabassoon 或 Double Bassoon(英)；Contrabasson(法)]

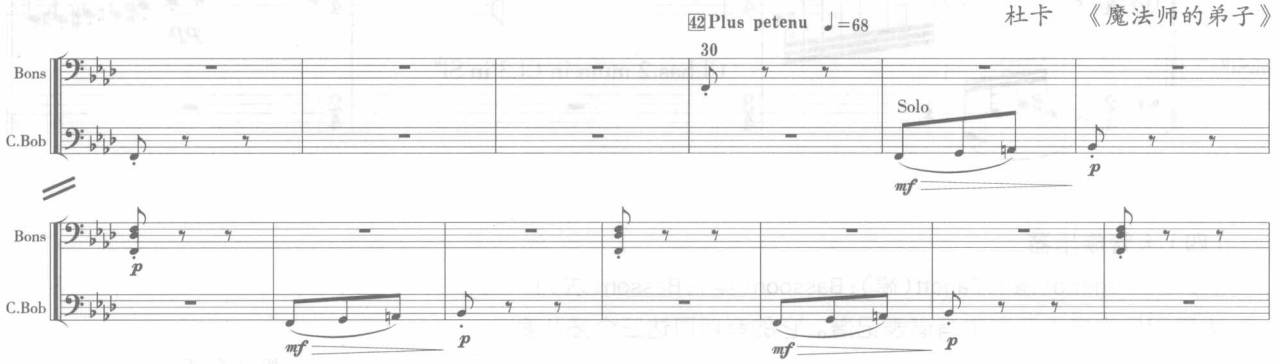
是大管的变形乐器，比大管的音域低一个八度。用低音谱表和次中音谱表记谱，实发音比记谱音低一个八度，属八度移调乐器。它的音区划分、音色特性、动态及气耗与大管相仿。



低音大管在音色上最为独特的是它的中低音区（与低音单簧管类似），在乐队中多承担木管组乃至整个乐队的低声部，有时也担任别具个性的主题片断。

【例 5-31】

杜卡 《魔法师的弟子》



二、木管乐器的演奏技术

木管（也包括铜管）乐器演奏技术包括唇法、舌法以及指法三个方面。前二者相当于弦乐器的弓法，对高音、音色及力度等有着直接的影响。具有间接作用的指法虽然对音色的影响要少得多，但实际演奏中二者缺一不可。传统的演奏技术大致包括以下几种：

（一）连奏

以在音符上加划连线为标志。被连线覆盖的两个以上的音，吹奏时舌头只对第一个音发出“tu”或“du”的读音动作，之后各音以持续不断的送气奏出，这便是连奏。相关实例比比皆是，不再列举。

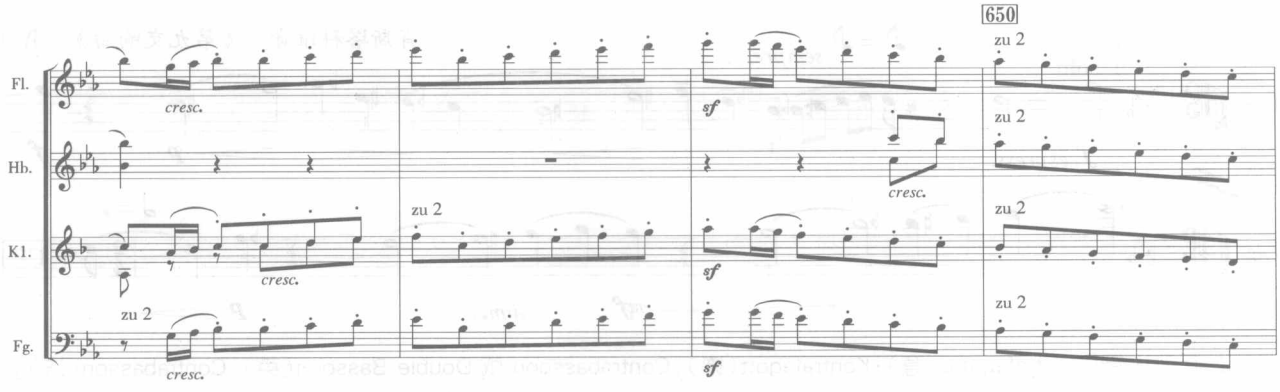
（二）断奏

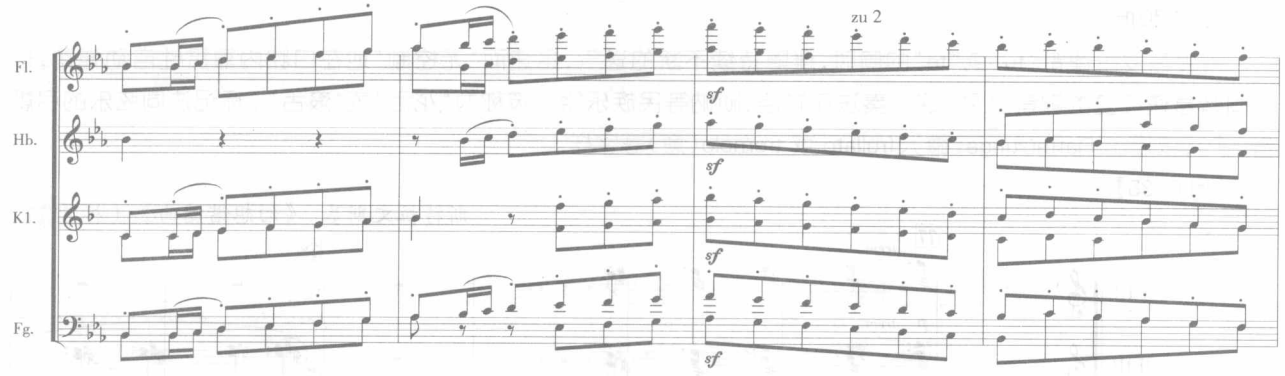
断奏的标志是音符上无连线，但往往附加“•”、“▼”记号或“Staccato”字样，意指音与音之间彼此断开，相当于弦乐器上的断音弓法。断奏又分为单吐、双吐和三吐。

单吐——适于较快的速度，每个音都用舌头以“tu”或“te”的读音动作吹奏。下例中，根据节奏和音调特点，使用了全体木管组的单吐与连奏的交替相结合，使音乐更为细腻、生动。

【例 5-32】

贝多芬 《第三交响曲》（Ⅰ）

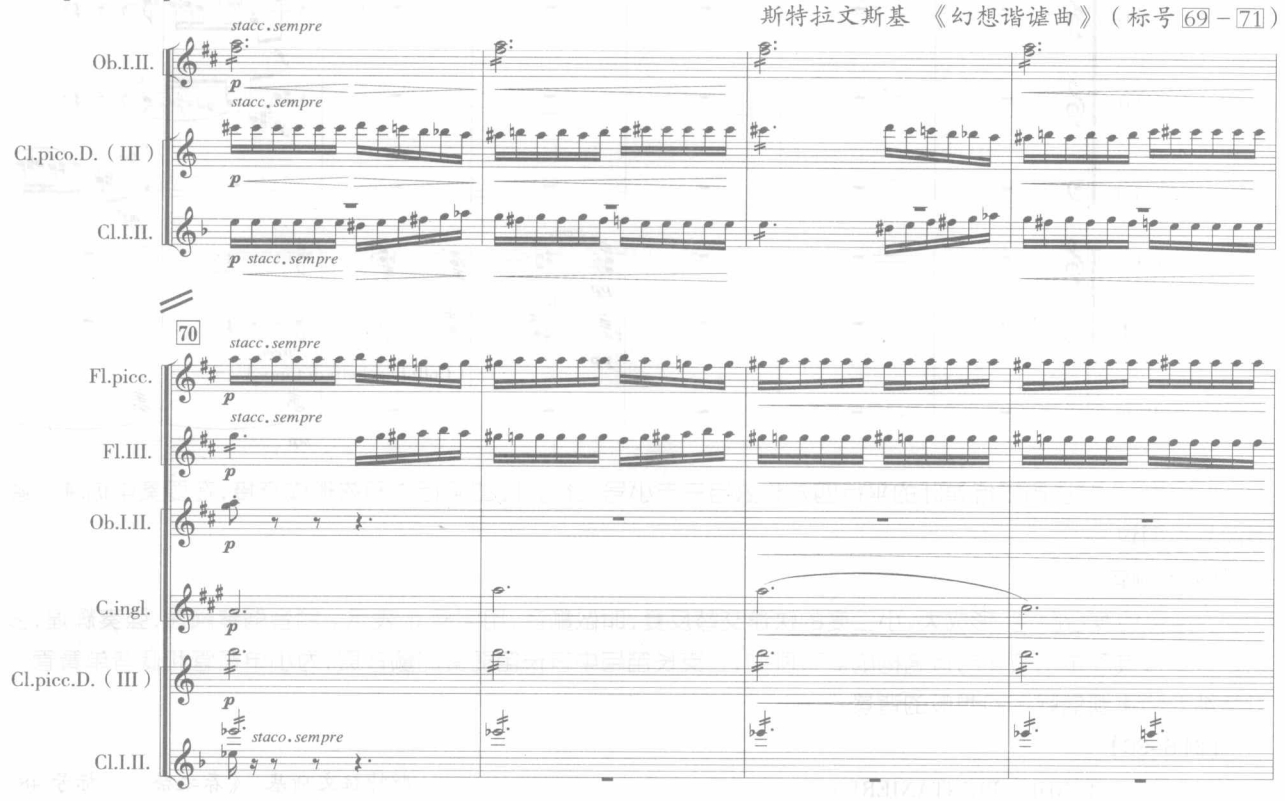




双吐——在速度极快的情况下，交替使用“tu-ku”或“te-ke”的读音动作吹奏。下例中，除大管之外的其余木管乐器以声部依次叠加的方式，逐渐形成木管乐器组双吐的全奏，情绪诙谐而热烈。

【例 5-33】

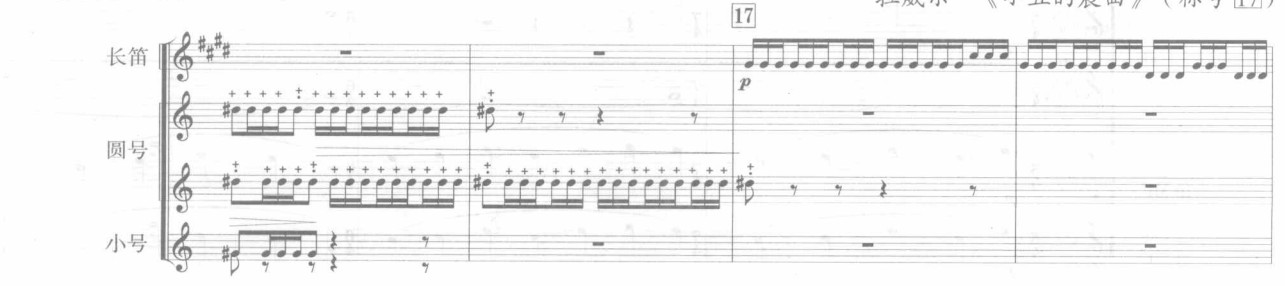
斯特拉文斯基 《幻想谐谑曲》（标号 69 - 71）



三吐——较快速的三连音或前十六、后十六等进行适合于三吐奏法。常以 tu-ku-tu（te-ke-te）、tu-tu-ku（te-te-ke）或 tu-ku-ku（te-ke-ke）等的读音动作构成。由于舌位重叠的原因，三吐在演奏速度上介乎于单吐与双吐之间。下例的三吐在渐弱中由圆号闭塞音奏法转交给独奏长笛：

【例 5-34】

拉威尔 《小丑的晨曲》（标号 17）

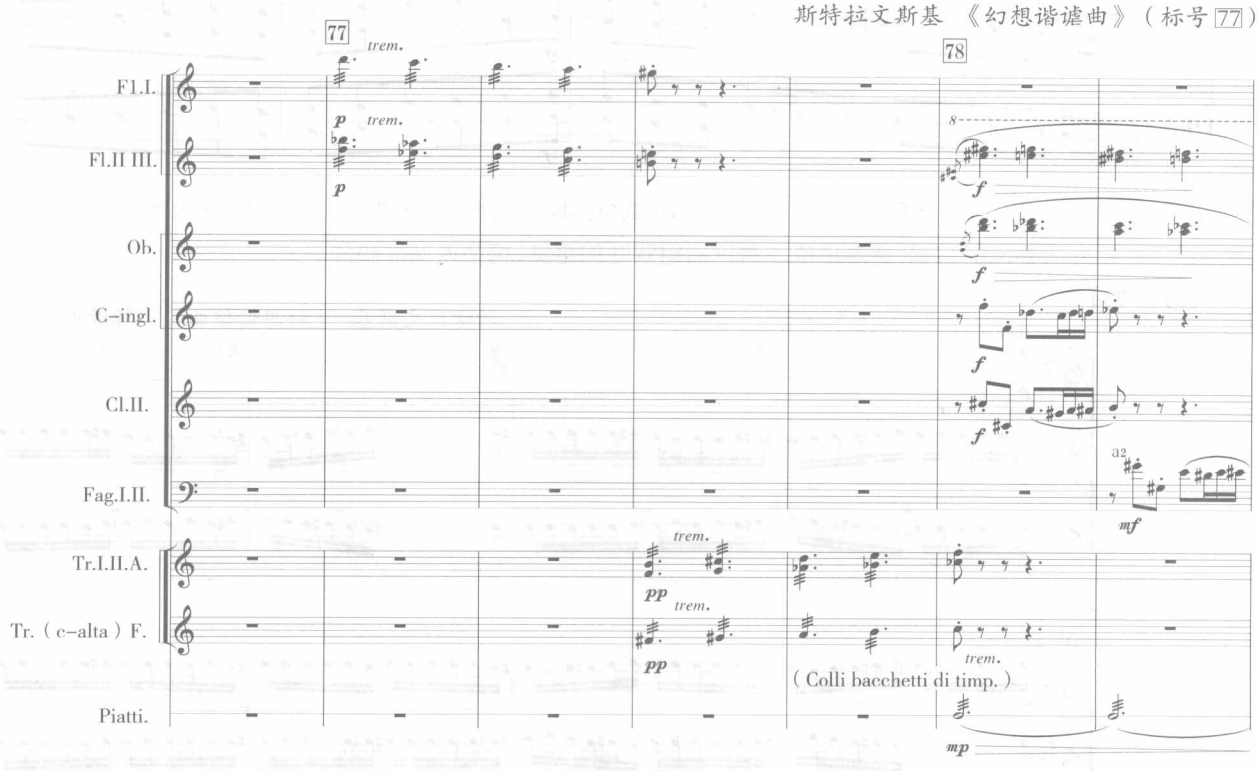


（三）弹吐

舌尖在发出读音“tu”或“te”的同时，伴随持续不断的送气，迅速而“无控制”地在口腔内靠贯性自动弹跳，形成同音急速反复的震音效果。这种奏法在竹笛、唢呐等民族乐器上被称为“花舌”或“滚舌”。标记法同弦乐的弓震音（𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯），或标出 Flatterzunge（德）、frullato 或 tremolo（意）等字样。

【例 5-35】

斯特拉文斯基 《幻想谐谑曲》（标号 77）



上例中，三支长笛下行弹吐的平行四六和弦与三支小号上行弹吐的平行六和弦形成交接，在弱奏中仿佛一缕清风划掠而过。

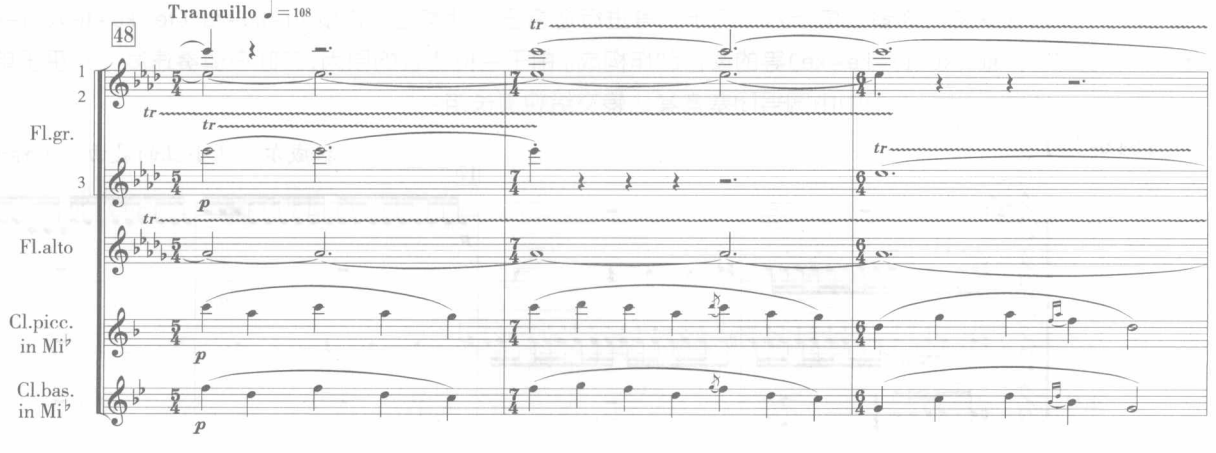
（四）颤音

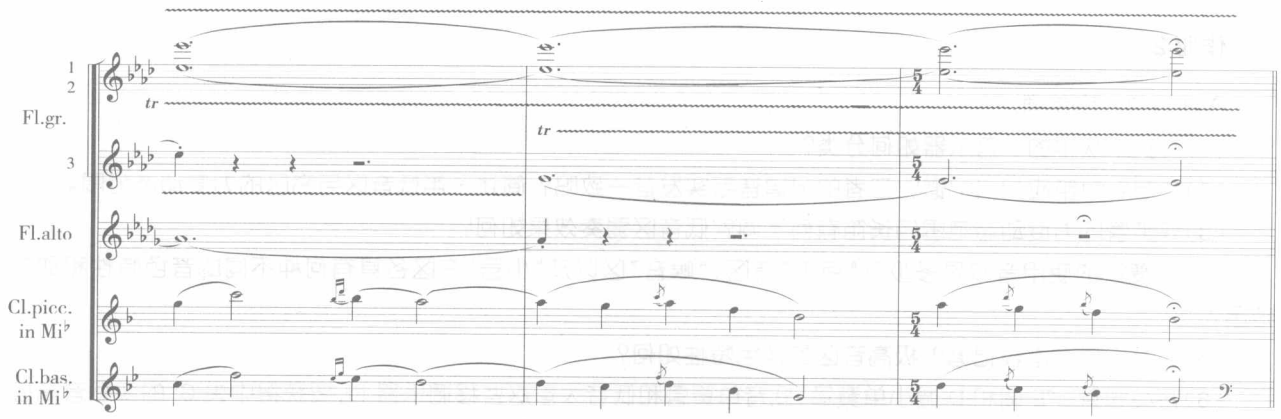
以连奏的发音原理，形成大、小二度的快速交替反复，叫做颤音，用字母 tr.表示。颤音弱奏飘逸，强奏辉煌，多以长音或极其简单的节奏与音高构成。下例中，三支长笛与中音长笛弱奏的颤音层，为小单簧管和低音单簧管十五度结合的主题铺就了幻想般的背景：

【例 5-36】

RONDES PRINTANIERES

斯特拉文斯基 《春之祭》（标号 48）



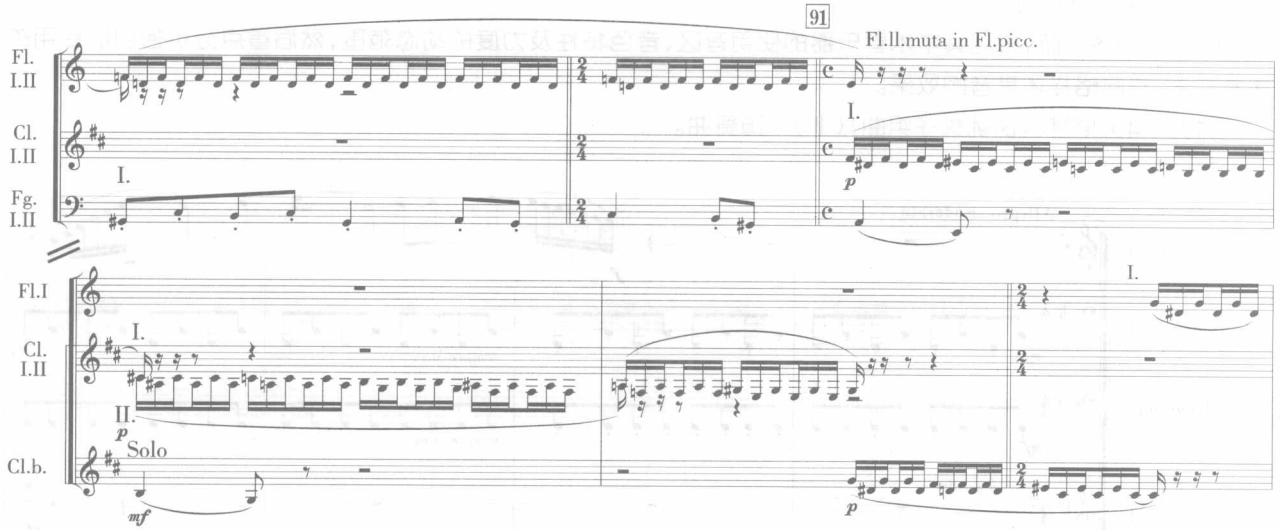


（五）震音

震音有两种形式，一是同音反复的震音，亦即前面讲过的“弹吐”；二是小三度以上两音迅速交替反复的震音。后者的音程跨度不要超过纯五度，一般以大小三度音程为宜。记谱法同弦乐器的指震音，或以均分方式写出拍内的具体音数。下例便属于后者：

【例 5–37】

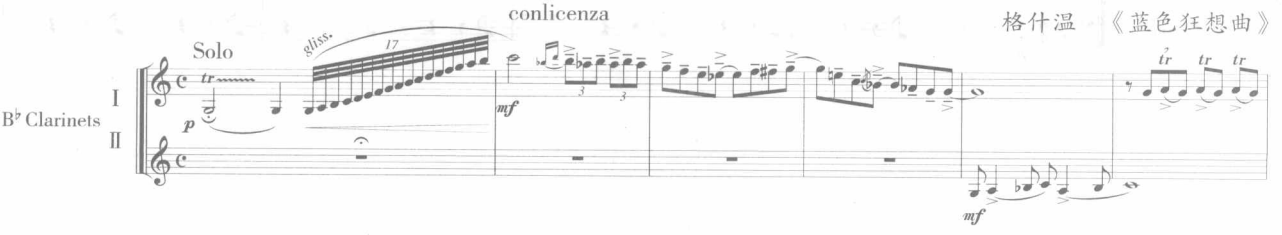
穆索尔斯基、拉威尔　《图画展览会》（第9段）



（六）滑奏

木管乐器上的滑奏主要靠嘴唇张力的变化与指法技巧的配合来获得。滑奏的音程跨度在各乐器上不尽相同，效果的明显度也有差异。一般讲，最为自然、明显而理想的是单簧管的滑奏。在下面这个著名片断中，单簧管的上行滑奏，将布鲁斯风格刻画得异常鲜明：

【例 5–38】



作业 2

作业 5-3　思考题。

（1）交响乐队中的木管乐器如何分类？

（2）长笛与短笛应如何记谱？二者的记谱音与实发音一致吗？简述长笛低音区与高区的力度动态范围。

（3）双簧管的力度动态范围与长笛有何不同？低音区弱奏效果如何？

（4）单簧管的使用音域是多少？“芦笛”音区、“喉音”区以及“小号”音区各具有何种不同的音色特性和动态范围？

（5）大管用什么谱表记谱？极高音区的音色特性如何？

（6）在英国管、$^{\flat}$E 调和 D 调小单簧管、低音单簧管和低音大管这些移调乐器上，要获得中央 C^1 的实际音高应分别如何记谱？在短笛上记谱音为 g^2，它的实发音在哪里？

（7）木管乐器的演奏技术一般被概括为哪几个方面？何谓隐性技术？何谓显性技术？

（8）木管乐器上的连奏应如何标记？连奏的第一个音及之后各音的舌头动作一样吗？

（9）吹奏单吐、双吐及三吐时，舌头的读音动作应如何区分？三者的速度极限一样吗？

（10）何谓弹吐？简述其发音原理。

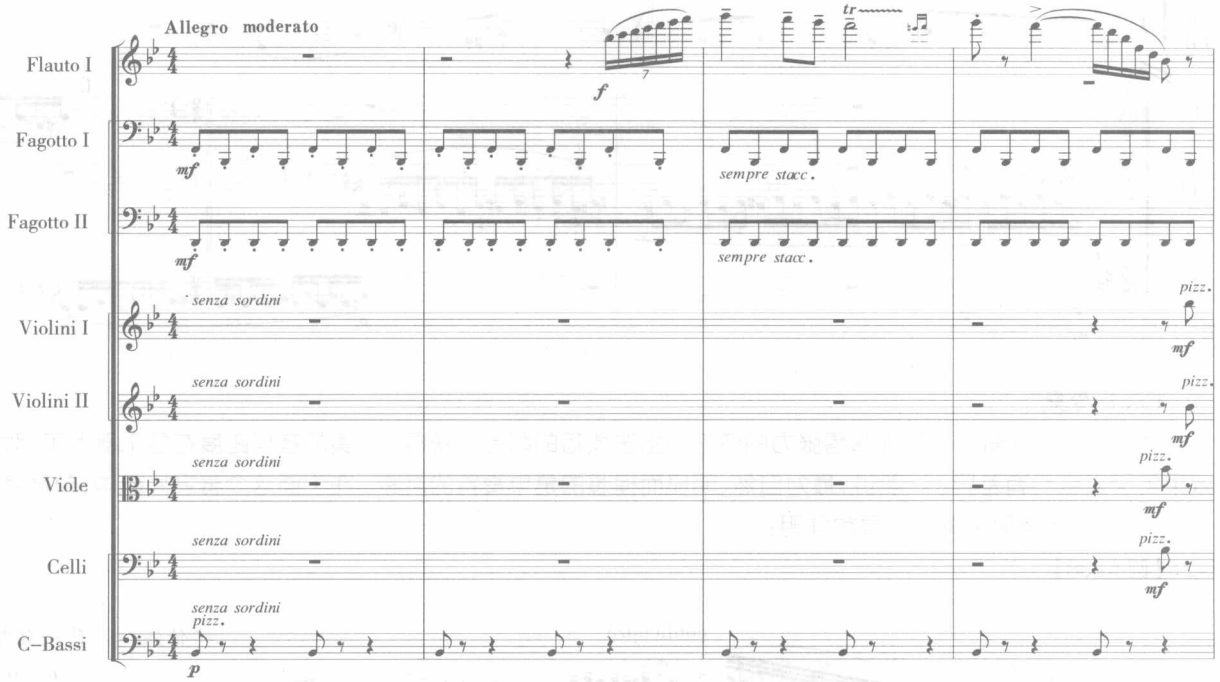
（11）颤音与震音的区别是什么？相同点又是什么？震音最常用的音程跨度是多少？

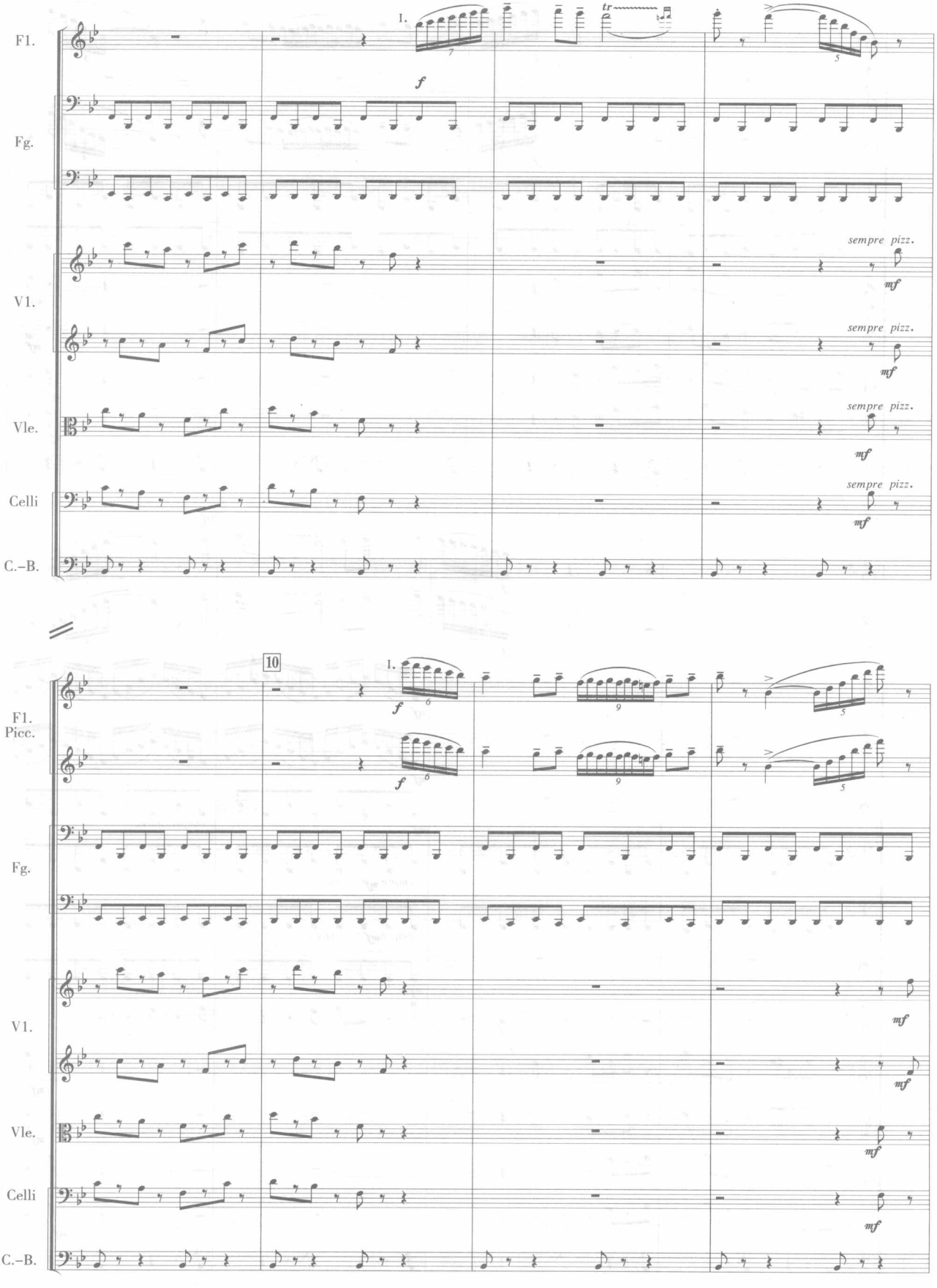
（12）木管乐器的滑奏主要靠何原理而获得？

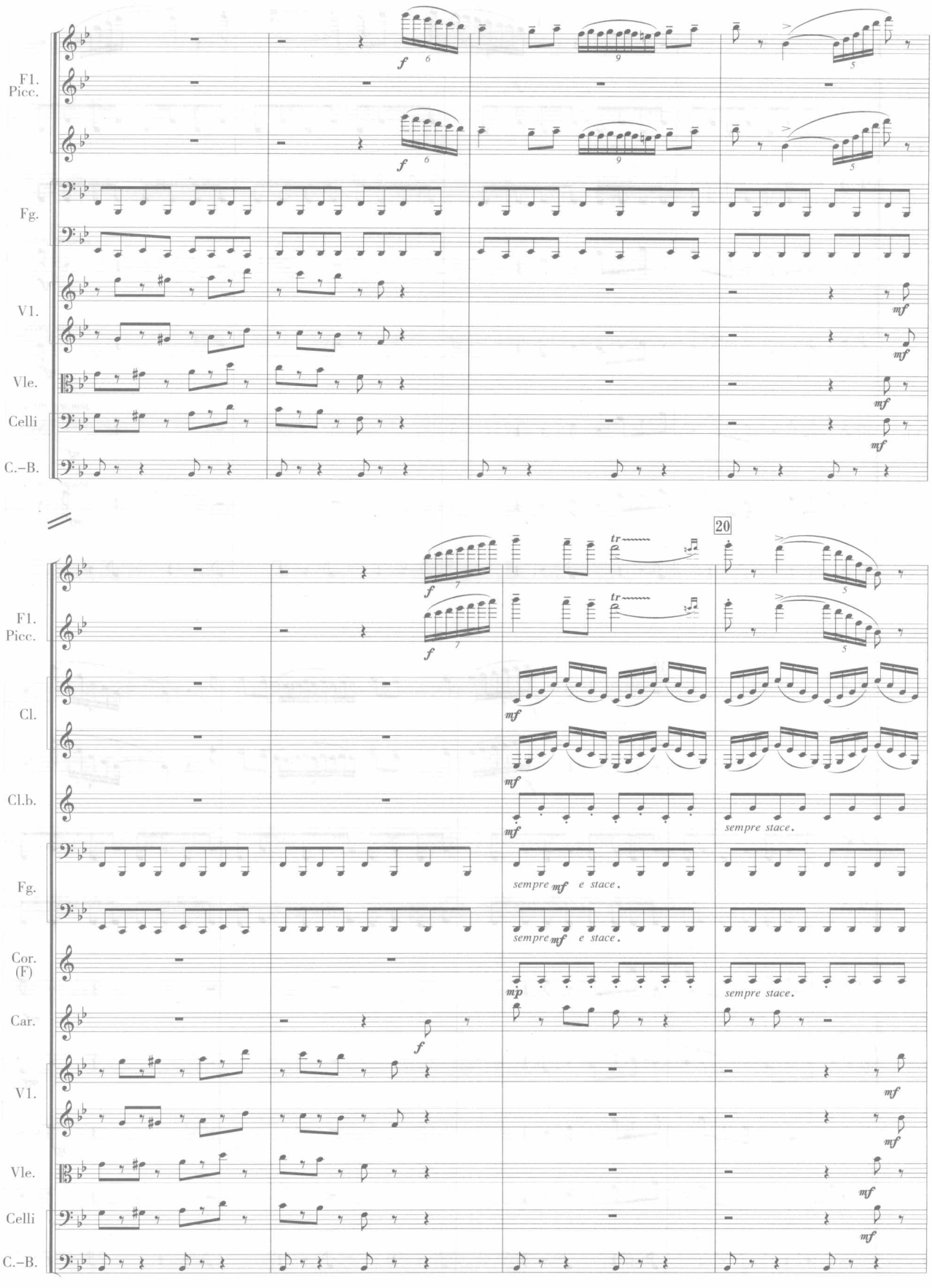
作业 5-4　分析题。

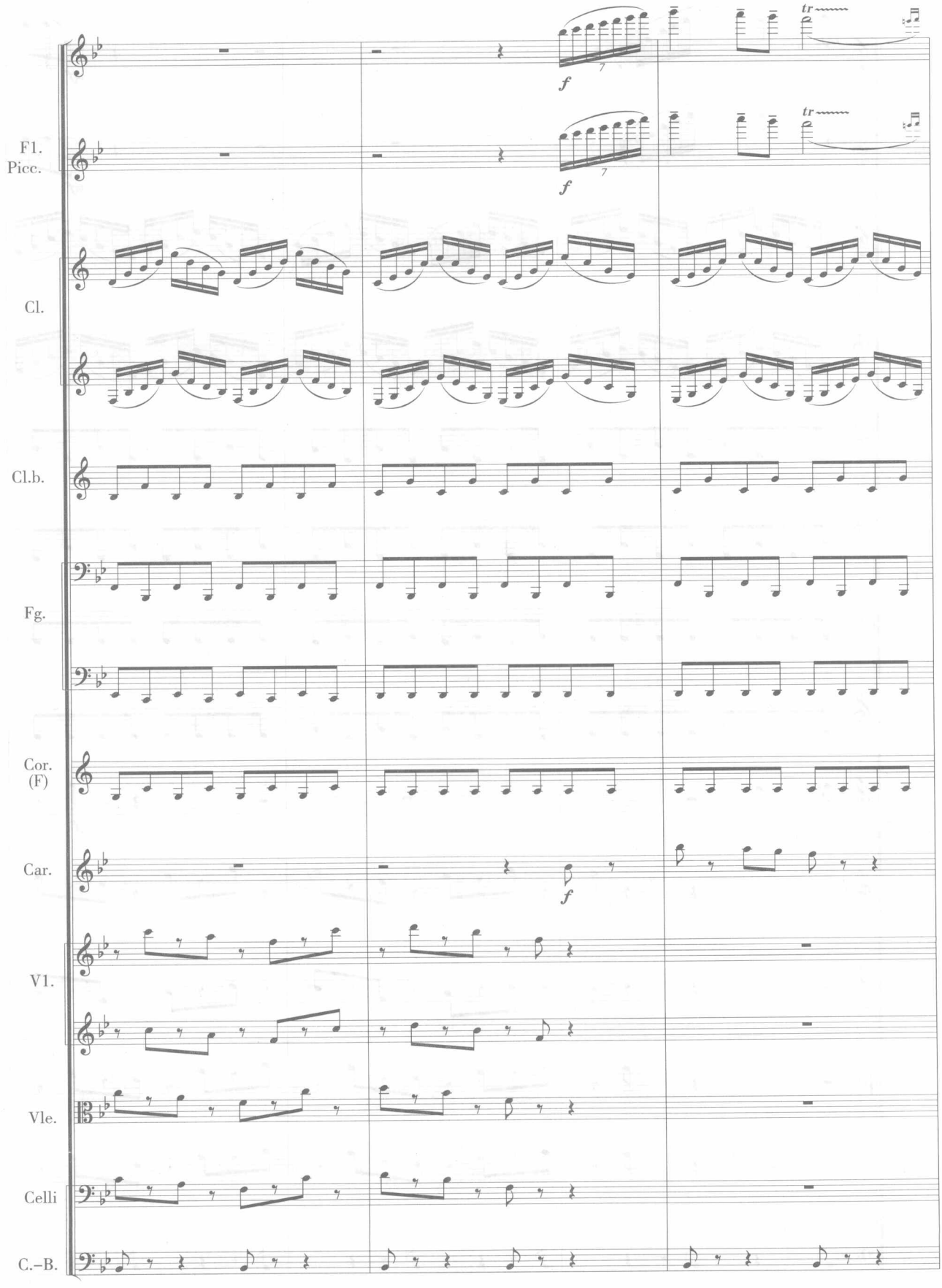
阅读下列各片断，指出其中木管乐器的使用音区、音色特性及力度的动态范围，然后重点分析各自所使用的演奏技术，并简略描述其音响效果。

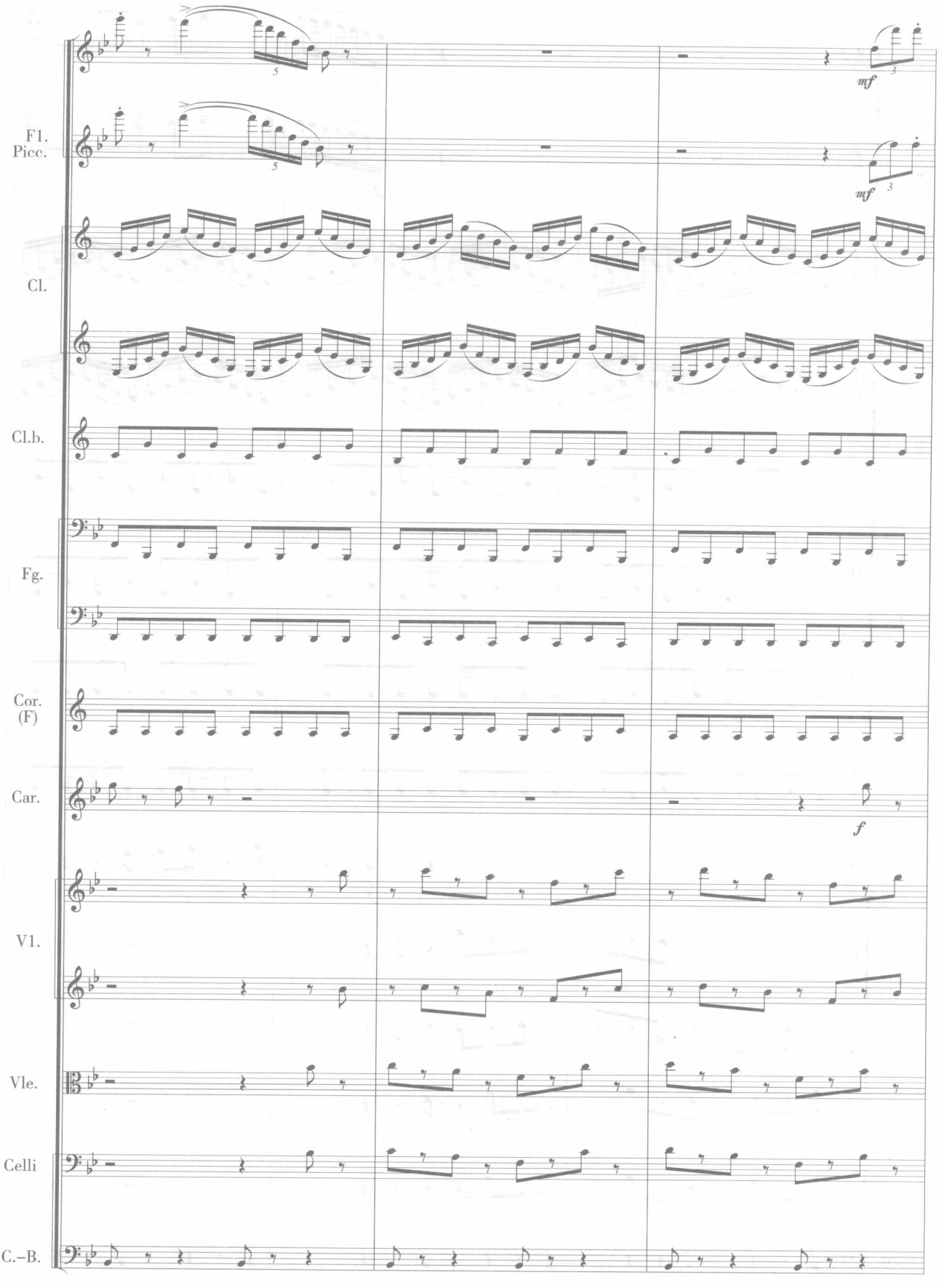
（1）柴科夫斯基：《胡桃夹子组曲》（Ⅱ）中国舞曲。

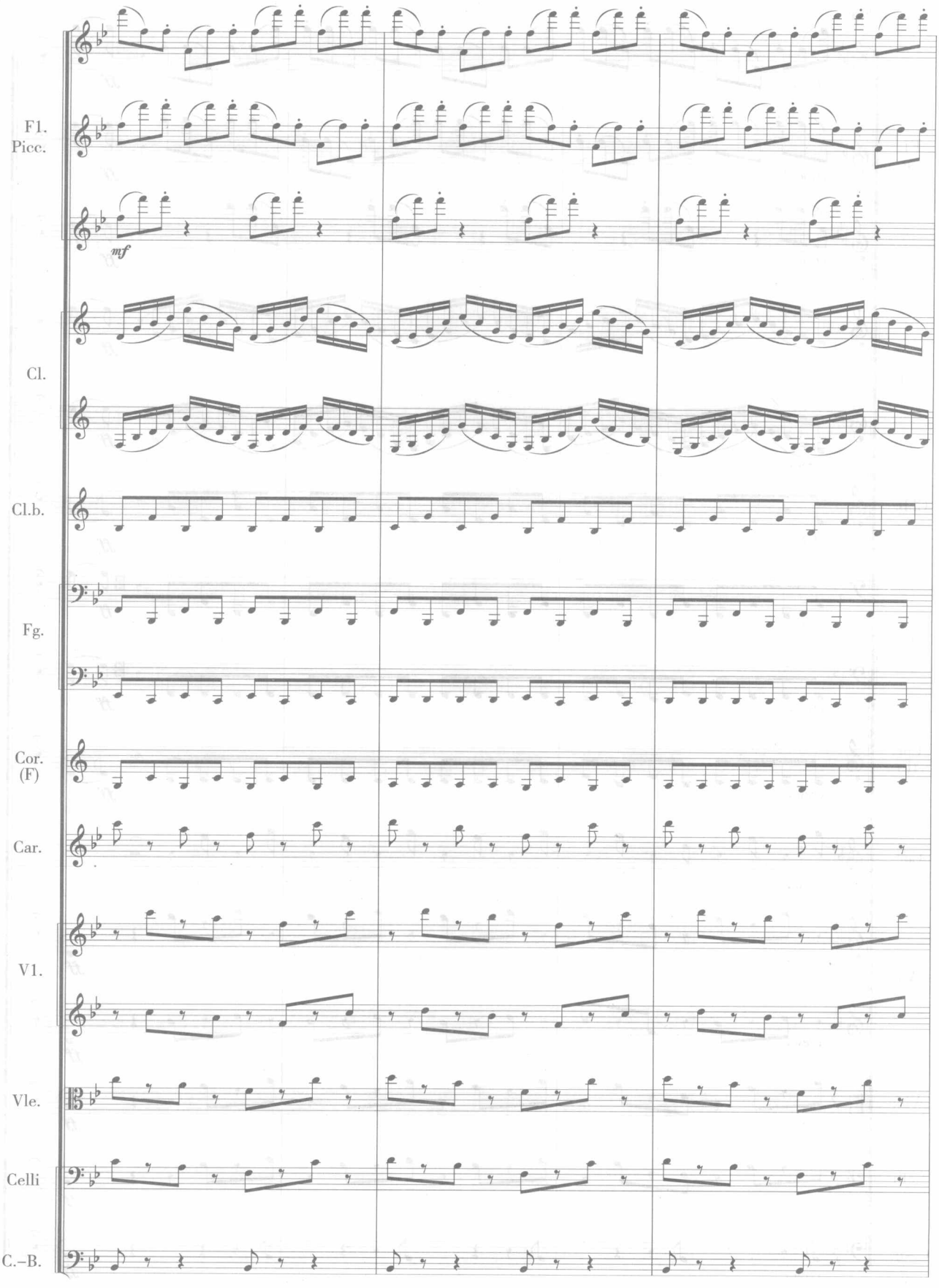


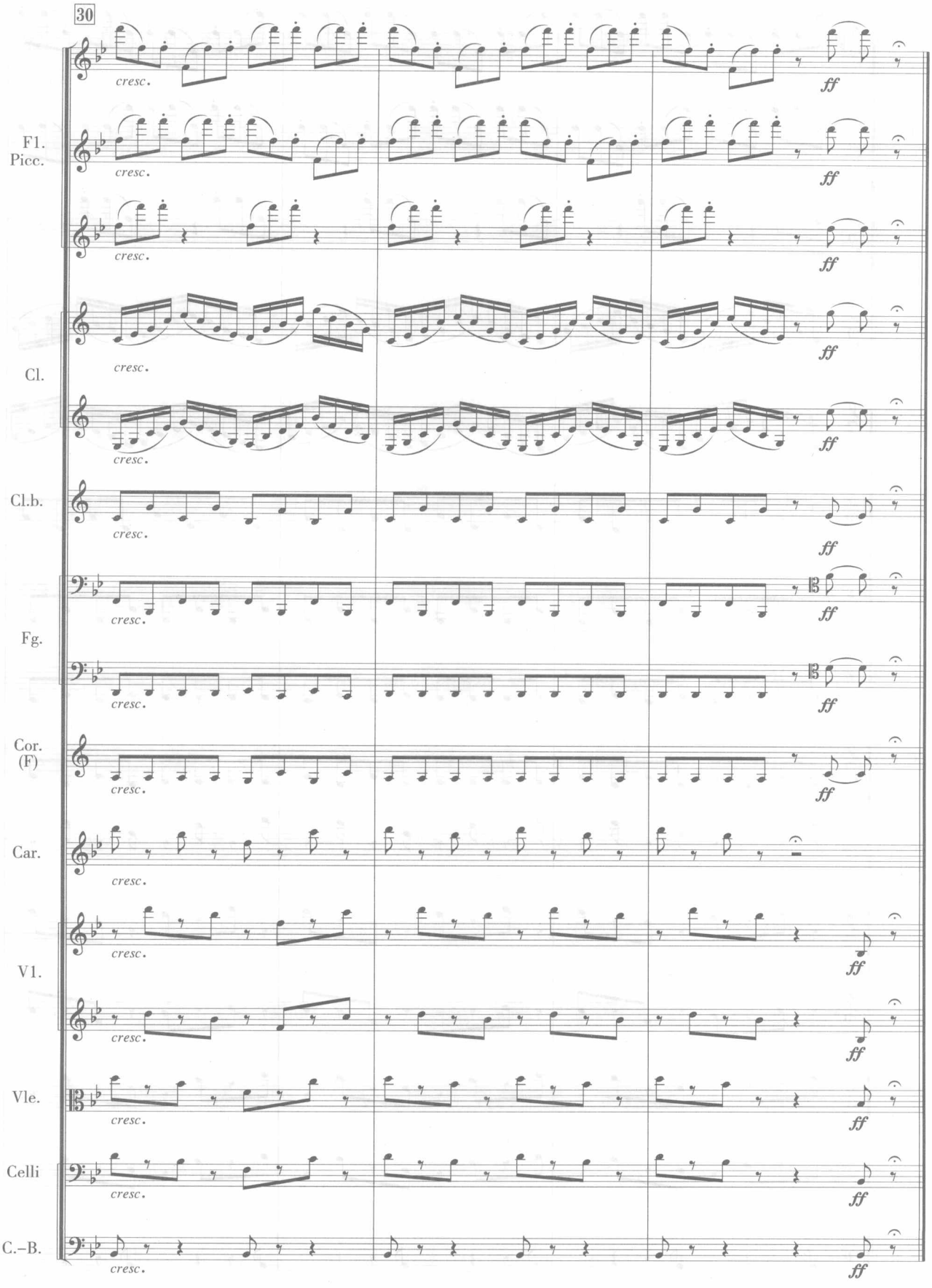

Fl.
Fg.
V1.
Vle.
Celli
C.-B.
I.
tr
f
sempre pizz.
mf
10
Fl.
Picc.


F1.
Picc.
Fg.
V1.
Vle.
Celli
C.-B.
20
Cl.
Cl.b.
Cor.
(F)
Car.
sempre stace.
sempre e stace.

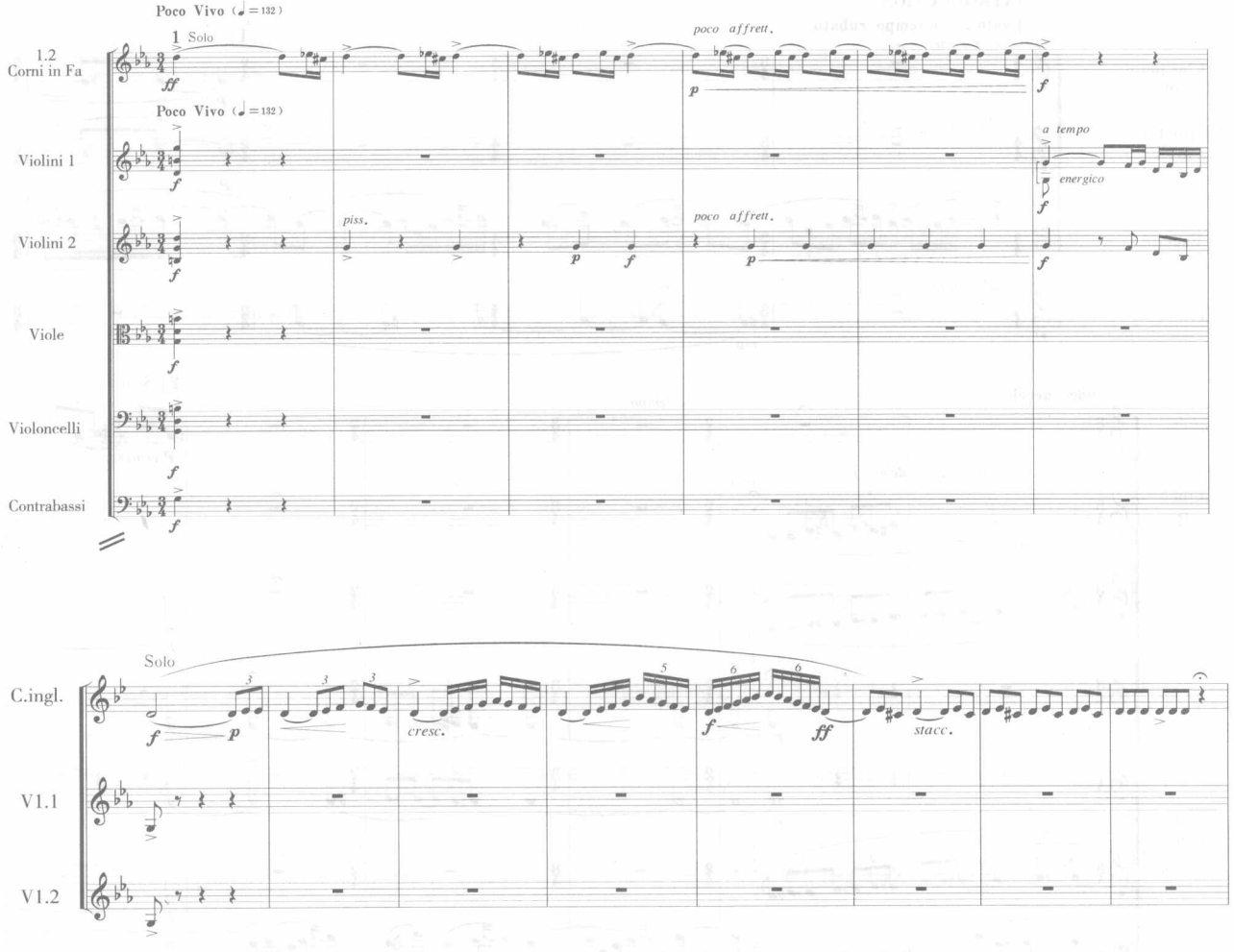

Fl.
Picc.
Cl.
Cl.b.
Fg.
Cor.
(F)
Car.
V1.
Vle.
Celli
C.-B.
f
tr


Fl.
Picc.
Cl.
Cl.b.
Fg.
Cor.
(F)
Car.
V1.
Vle.
Celli
C.-B.
mf
mf
f

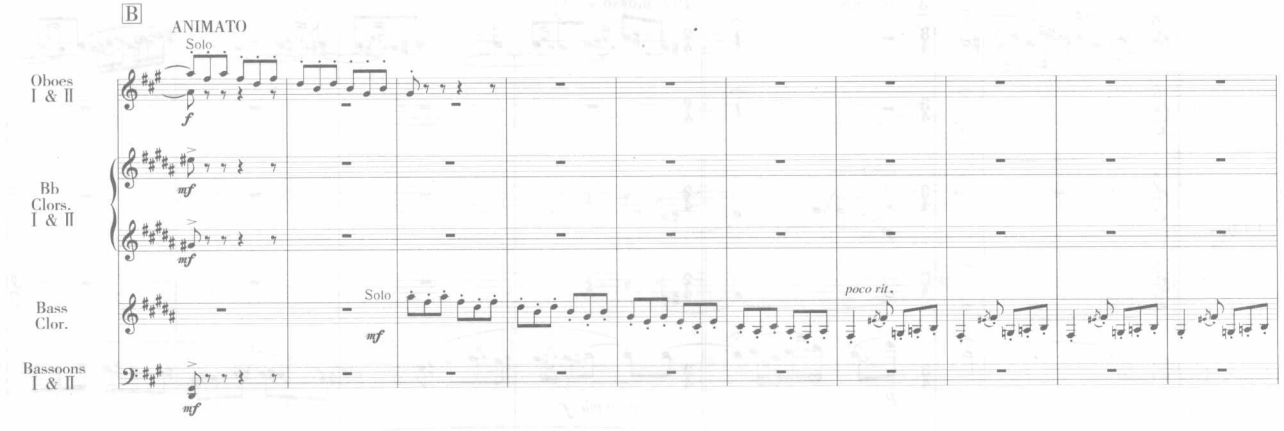

Fl.
Picc.
mf
Cl.
Cl.b.
Fg.
Cor.
(F)
Car.
V1.
Vle.
Celli
C.–B.


30
F1.
Picc.
Cl.
Cl.b.
Fg.
Cor.
(F)
Car.
V1.
Vle.
Celli
C.–B.
cresc.
ff

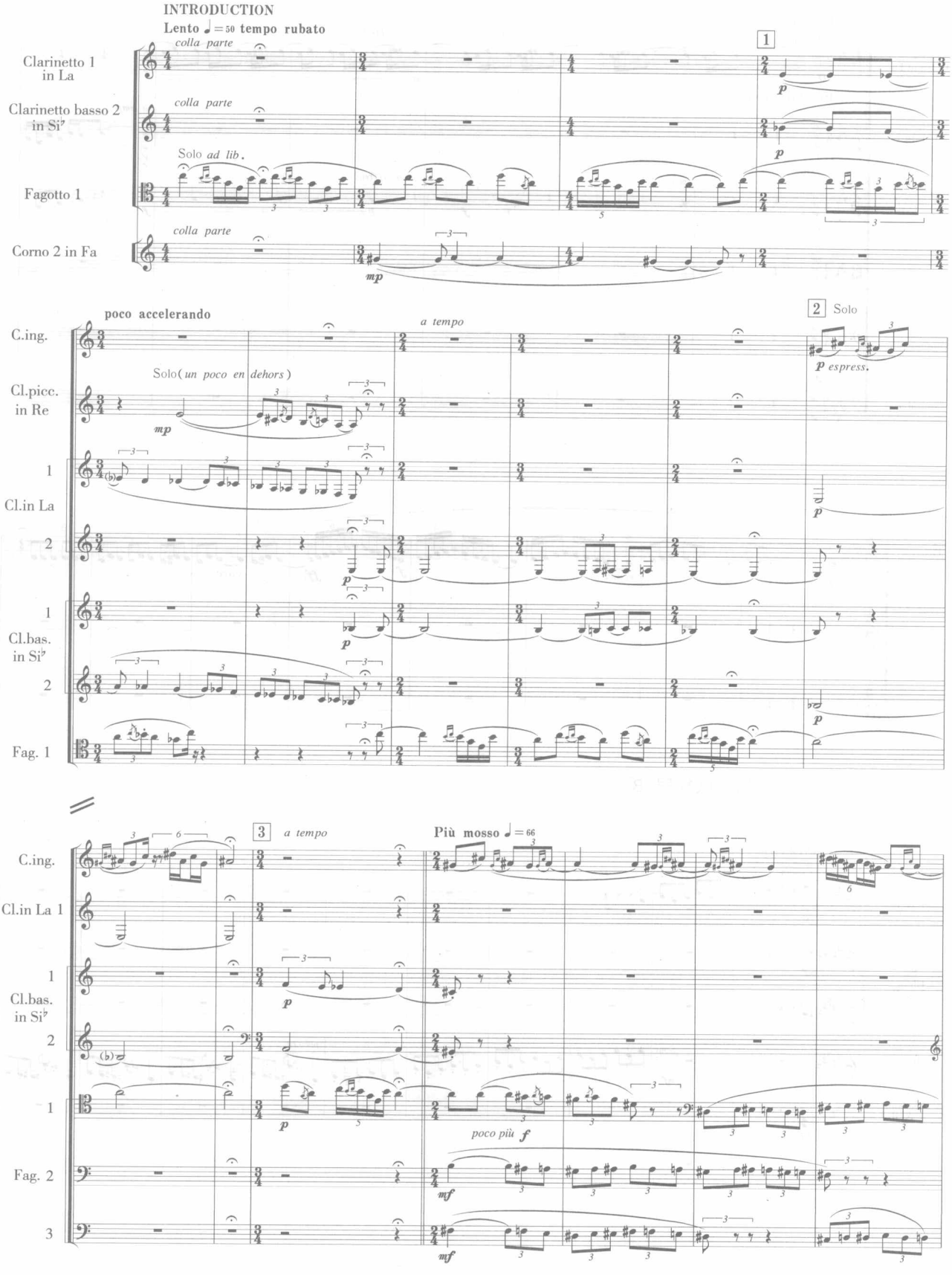
（2）法雅：《三角帽》（法鲁卡舞）。



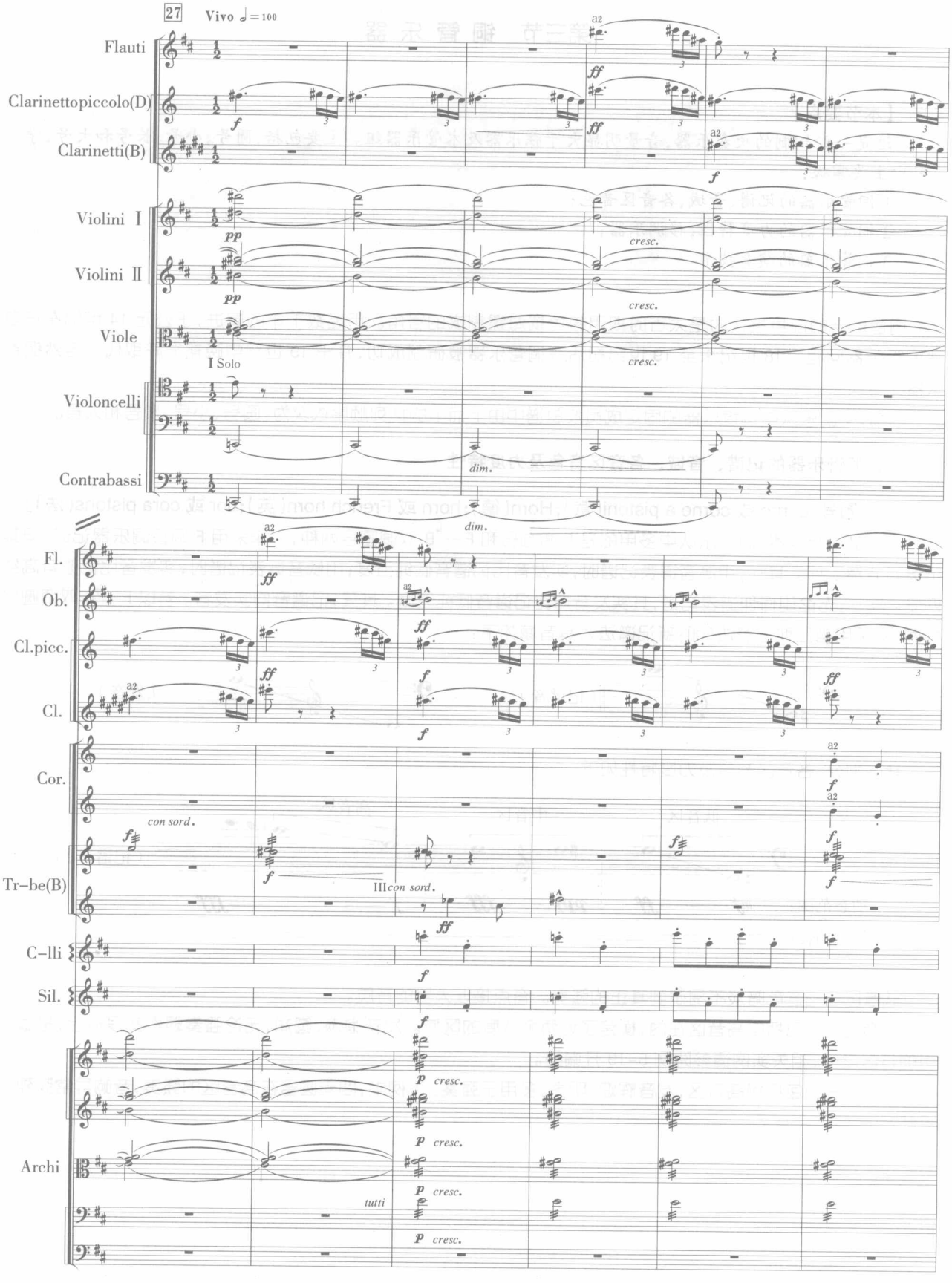
（3）格罗菲：《大峡谷》Ⅲ（标号 B）。



（4）斯特拉文斯基：《春之祭》（“对大地的崇拜”——引子）。



（5）雷斯皮基：《罗马的节日》Ⅳ（标号 27）。



第三节 铜管乐器

【本节要点】

这是一组铜制的吹奏乐器，音量明显大于弦乐器及木管乐器组。主要包括，圆号、小号、长号和大号，学习中主要掌握：

1.铜管乐器的记谱、音域、各音区音色；

2.铜管乐器的力度特性，移调乐器；

3.铜管乐器的演奏技术。

铜管乐器的前身被认为是太古时期用兽角或海螺制成的号角。历经数千年的演进，于公元 14 世纪左右自然铜管乐器问世。18 世纪末至 19 世纪初活塞铜管乐器被研制成功，并于 19 世纪中晚期彻底取代了自然铜管乐器。

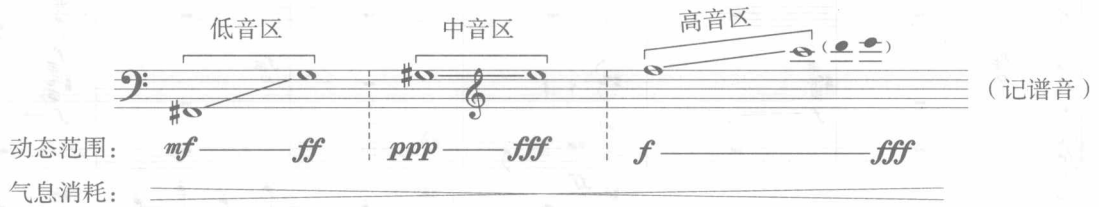
目前，交响乐队中铜管乐器的固定成员按总谱中由上而下的排列顺序依次为：圆号、小号、长号和大号。

一、铜管乐器的记谱、音域、各音区音色及力度特性

（一）圆号[corno 或 corno a pistoni(意)；Horn(德)；horn 或 French horn(英)；cor 或 cora pistons(法)]

圆号是移调乐器，现今乐队中多用的是 F 调圆号和 F—$^{\flat}$B 双调圆号两种，一律采用 F 调移调乐器记谱，但其记谱方式有三种。其一，用高音谱表记谱时，实发音比记谱音低纯五度；用低音谱表记谱时，实发音比记谱音高纯四度。其二，无论用何种谱表记谱，其实发音均比记谱音低纯五度。其三，记谱音同实发音。若以 F—$^{\flat}$B 双调圆号为例，并采用第二种记谱法（即：新记谱法），其音域如下：

音区划分、各音区音色及力度特性如下：



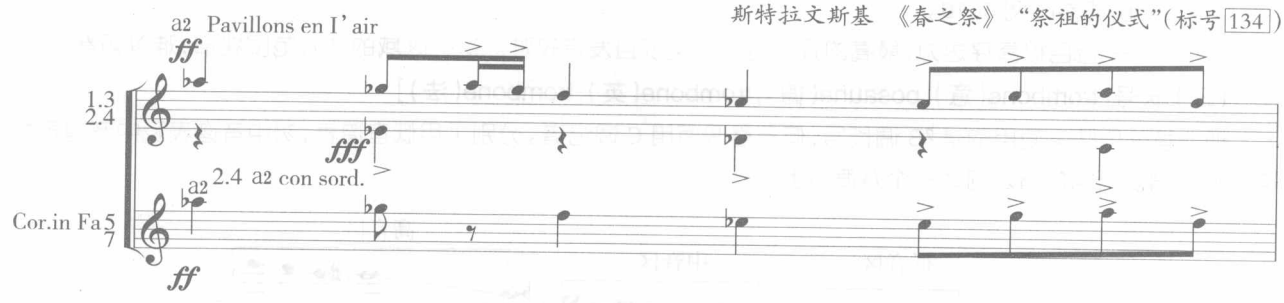
低音区——音色暗淡不易做到真正的强奏。有点接近大号的音质。

中音区——包括中高音区在内，横跨了近两个八度的区域。发音饱满、圆润，无论强奏弱奏都很适合，是最多用的音区之一，相关实例请参阅例 5-19 开端处。

高音区——包括极高音区，发音辉煌、明亮，多用于强奏。下例中，四支圆号在高音区的强奏，音响异常强烈而粗犷：

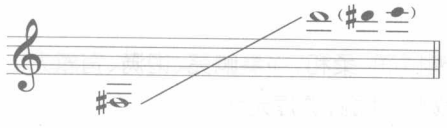
【例 5-39】

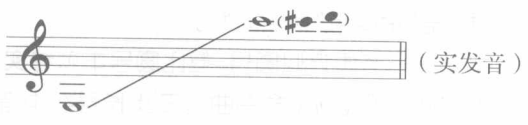
斯特拉文斯基 《春之祭》 “祭祖的仪式”(标号134)



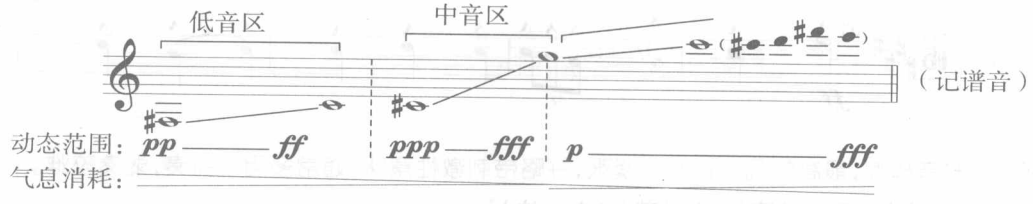
(二) 小号[tromba(意);Trompete(德);trumpet(英);trompette(法)]

小号基本属于移调乐器。传统交响乐队中多用♭B 调和 A 调两种小号,20 世纪最常用的是 C 调和♭B 调以及♭B—A 双调小号。除 C 调小号按实发音记谱外,其余两调皆需要移调记谱。♭B 调小号和 A 调小号的实发音分别比记谱音低大二度和小三度。以♭B 调小号为例,其记谱和音域如下:





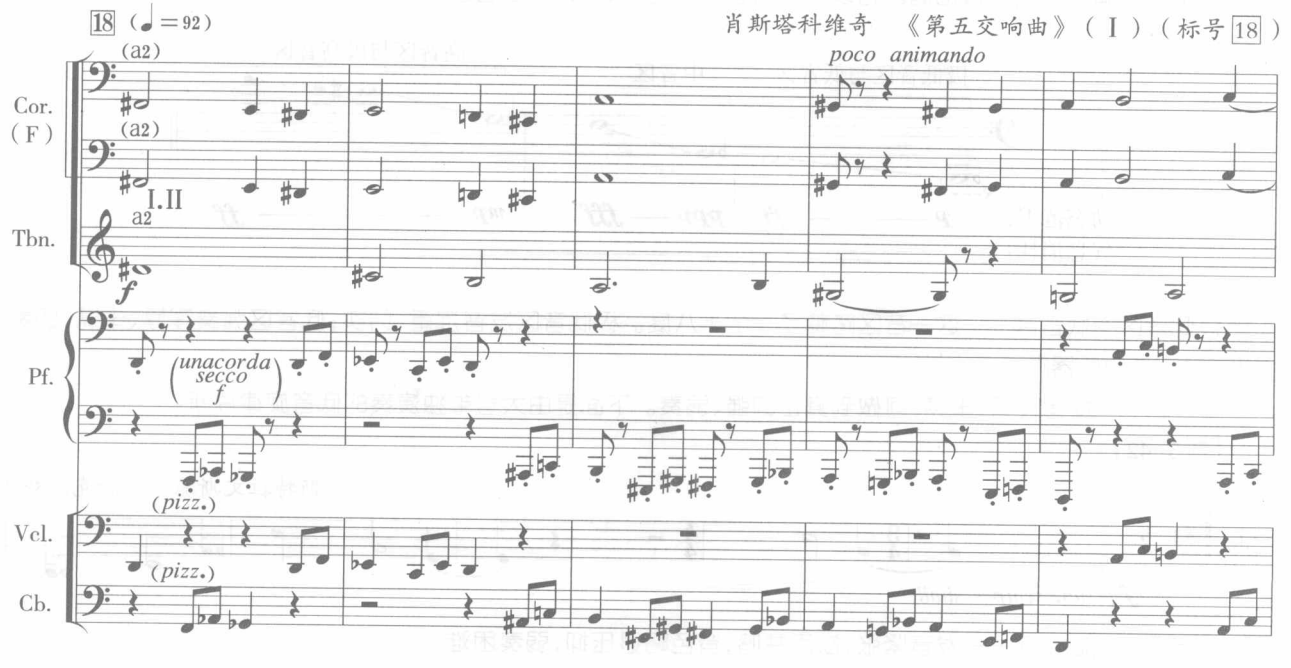
音区划分、各音区音色及力度特性如下:



低音区——音色暗淡,最低的几个音略显粗糙,动态范围不很大。其音响带有某种威胁感。下例便是两支♭B 调小号在此音区的强奏,由四支圆号转接而来并构成对比性复调,性格威严而冷酷:

【例 5-40】

肖斯塔科维奇 《第五交响曲》(Ⅰ)(标号18)

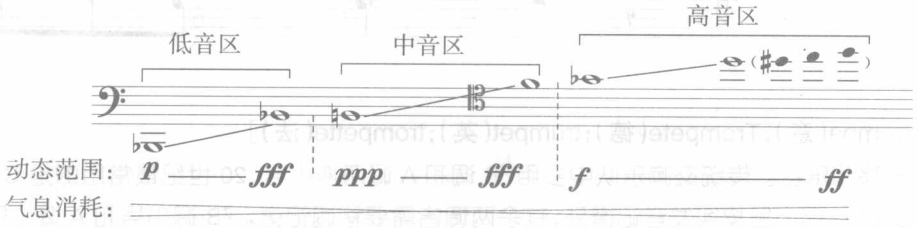


中音区——无论强奏、弱奏，都有丰富的表现力。强奏辉煌、华丽，弱奏明朗、柔和，富歌唱性，是最常用的音区之一，相关实例请参阅例 5-16。

高音区——音色极富穿透力，最高的几个音相当尖锐且发音较难。这一区域的动态范围狭窄，难以弱奏。

（三）长号[trombone(意);posaune(德);trombone(英);trombone(法)]

现今管弦乐队中使用的是♭B 调长号，但不移调而用 C 调记谱。分别采用低音谱表，次中音谱表及中音谱表按实发音记谱。长号的音域可达三个八度以上。



低音区——无论强弱奏都有极好的效果。弱奏柔和、细腻，强奏富于戏剧性，音响饱满、辉煌，渐强有惊人的冲击性效果，是“金属声”最佳区域。

中音区——音质近似圆号，但比圆号丰满结实，动态范围最广，弱奏圆润、柔和，强奏响亮、饱满、有威力。下例选自瓦格纳的歌剧《汤豪舍序曲》，三支长号在中音区强奏，音响效果威严、壮丽，辉煌无比：

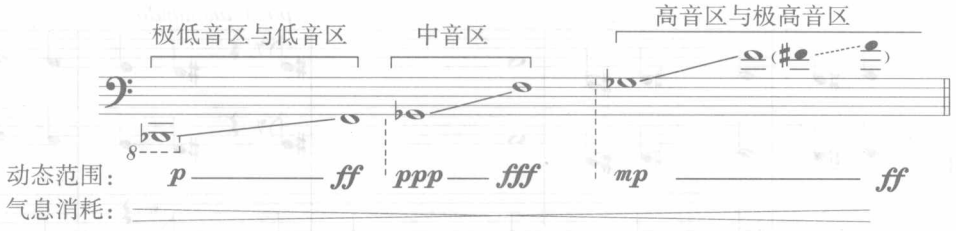
【例 5-41】

瓦格纳 《汤豪舍序曲》 （标号2）

高音区——发音辉煌，最高的几个音发音紧张，并略带刺激性意味，通常多用于强奏，弱奏较难。

（四）大号[tuba(意);Tuba(德);tuba(英);tuba(法)]

现代管弦乐队中使用的大号有三种，即：♭B 调的次中音大号（Tenor Tuba），F 调及♭E 调的低音大号（Bass Tuba）和 C 调及♭B 调的倍低音大号（Contzabass Tuba）。大号虽多为移调乐器，但却不按移调记谱（这一点同长号），而用低音谱表按实发音记谱。若以 F 调低音大号为例，其音域及音区划分大致如下：

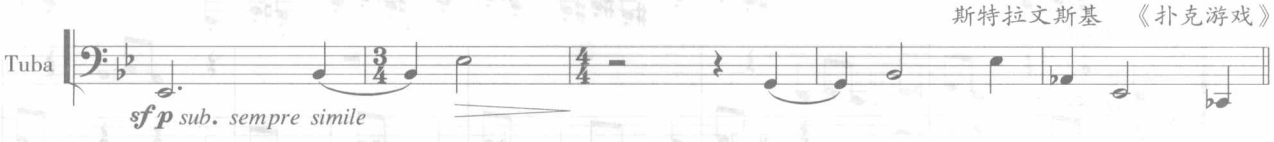


极低音区与低音区——这一音区跨越了一个半八度。极低音区发音沉重、结实；低音区强奏浑厚、丰满，弱奏柔和，易与其他乐器融合。

中音区——发音圆润、丰满，可做到真正的强、弱奏。下面是由大号单独演奏的低音旋律片断。

【例 5-42】

斯特拉文斯基 《扑克游戏》



高音区与极高音区——发音紧张，缺乏共鸣，音色略显压抑，弱奏困难。

二、铜管乐器的演奏技术

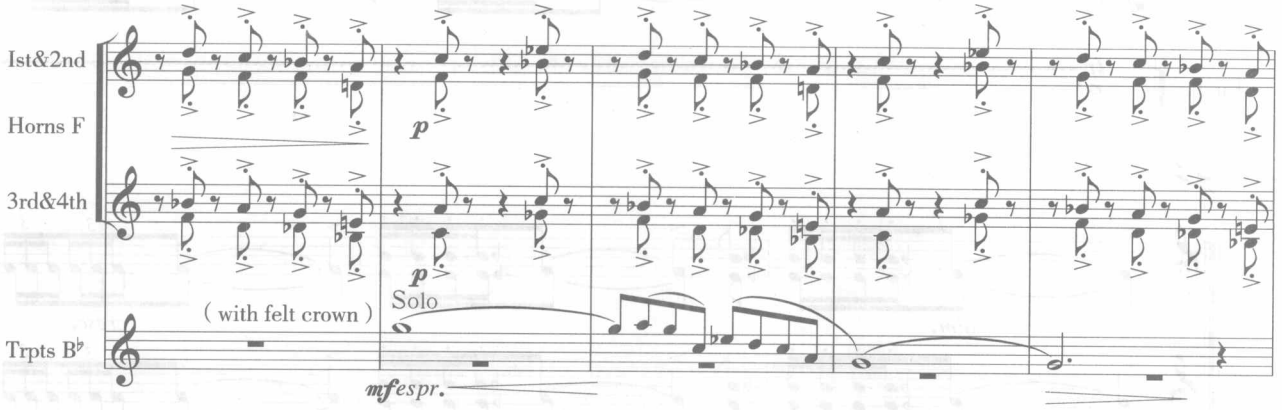
铜管乐器的演奏技术从分类上讲基本同木管乐器，但吹奏方式有所不同。

（一）连奏

铜管乐器上的连奏也以连线形式标记在音符上下方。相邻分音内各音的连奏最容易，效果最佳，否则很容易带出其他分音而造成“破音”。

【例 5-43】

格什温 《一个美国人在巴黎》



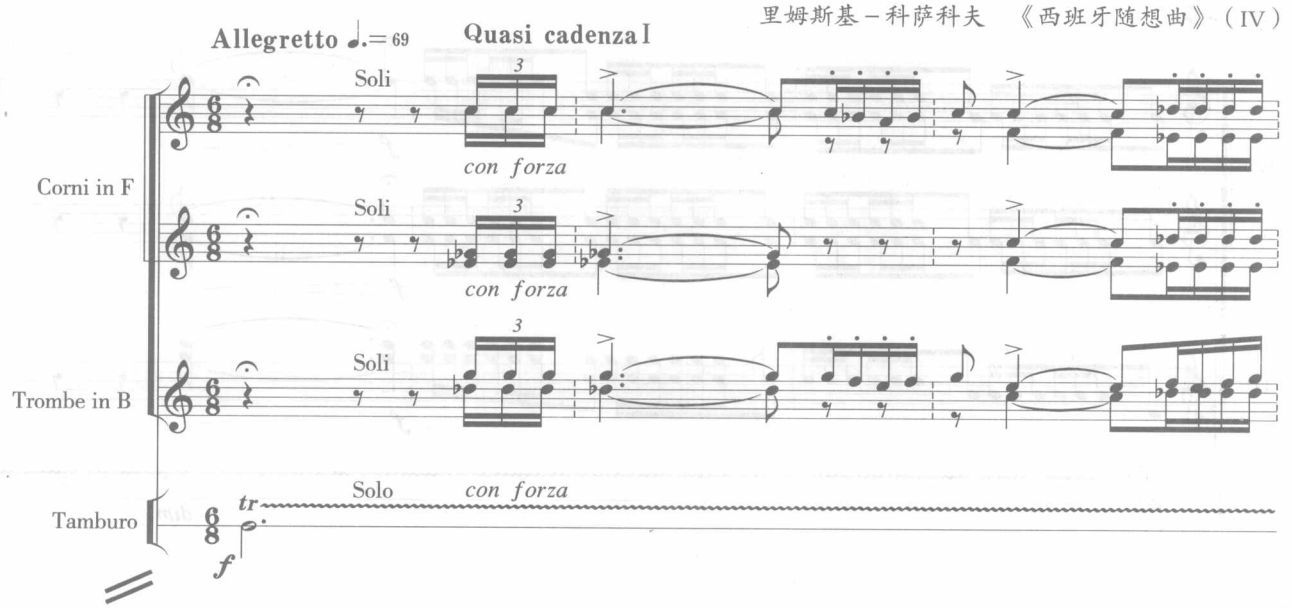
（二）断奏

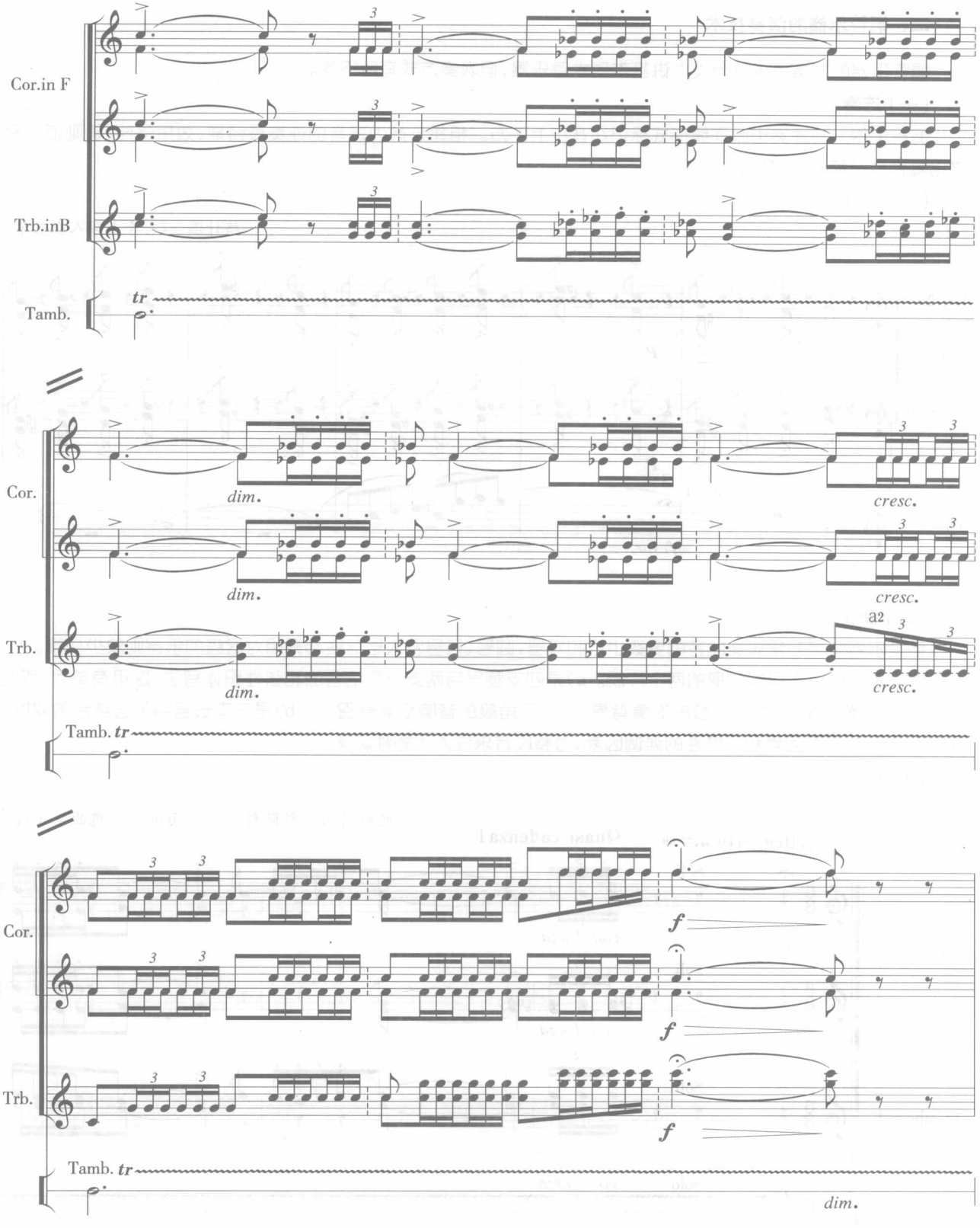
铜管乐器中最方便演奏吐音的要数小号和短号，圆号、长号及大号这些起振相对迟缓的乐器则较少使用。

下面是从同一作品中选取的两个片断。a）是四支圆号与两支小号结合的和弦性织体写法，这里有单吐、双吐及三吐三种不同奏法，在小军鼓的滚奏背景上，其号角般的音响极具号召力。b）是三支长号与大号结合的双吐，作为和声性的伴奏因素和节奏性的强调因素，为整段音乐注入了野性之美：

【例 5-44a】

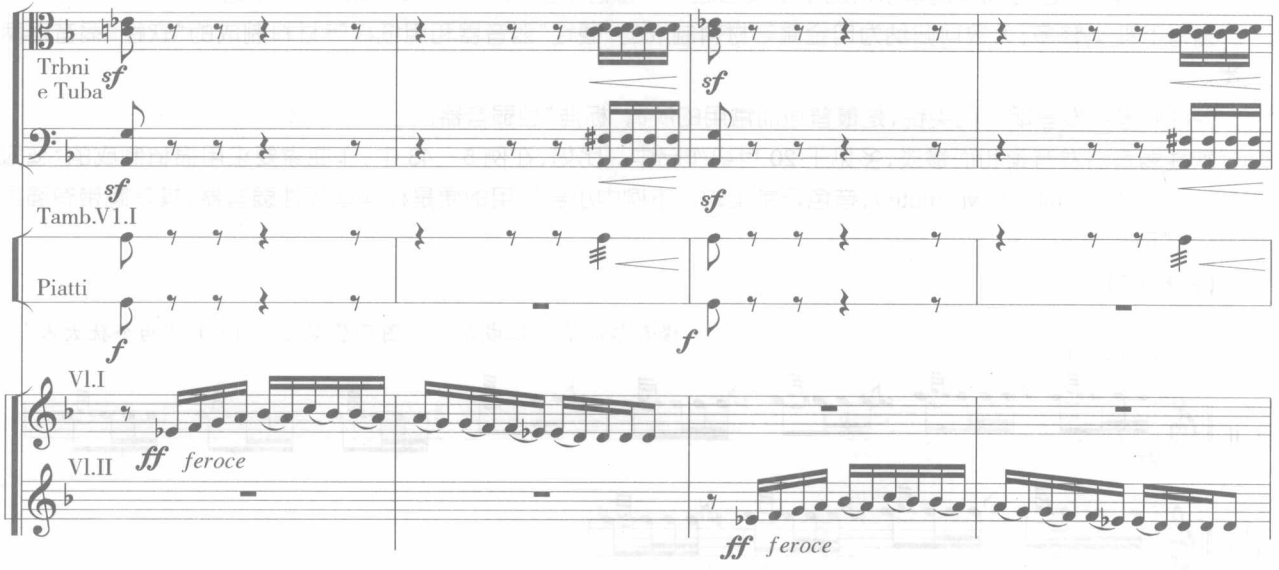
里姆斯基－科萨科夫 《西班牙随想曲》（Ⅳ）




Cor.in F
Trb.inB
Tamb.
tr
Cor.
Trb.
dim.
cresc.
a2
Tamb. tr
f
dim.

【例 5–44b】

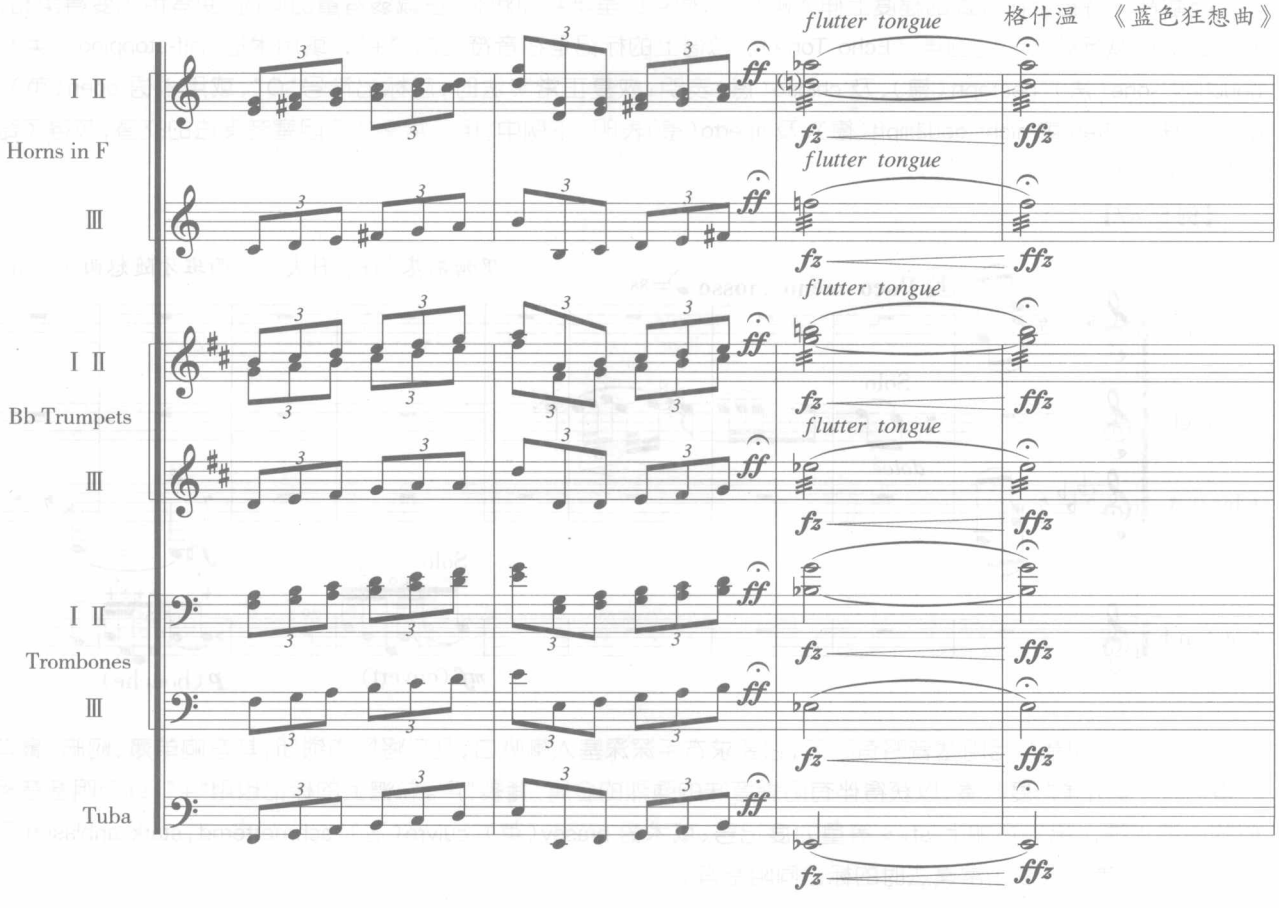
里姆斯基－科萨科夫 《西班牙狂想曲》（Ⅳ）



弹吐，作为断奏的变体，在铜管乐器上具有极其突出的效果，尤其多用于小号和圆号声部的使用。下例是一段著名的片断，在以小号、圆号为主体的单吐中，逐渐叠入长号及大号，随着节奏密度和音乐速度的渐快，最终爆发了小号和圆号上在高音区的弹吐：

【例 5–45】

格什温 《蓝色狂想曲》



（三）加弱音器

加弱音器演奏已经成为铜管乐器的基本奏法之一。总谱中多标记 con sord.或 mute 术语。

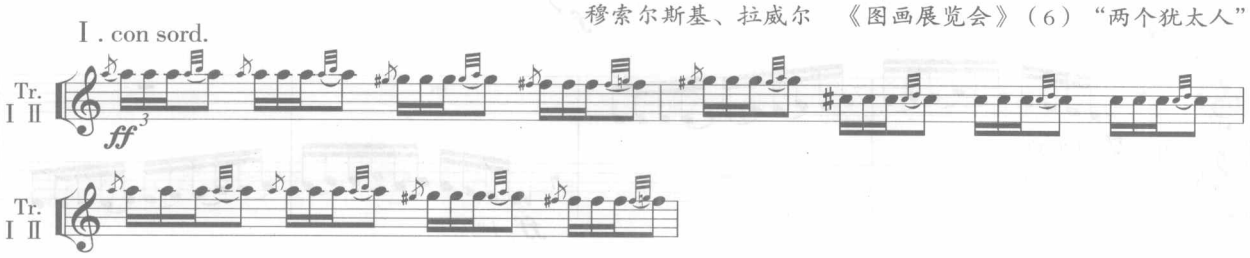
弱音器种类繁多，大致可归纳为用金属等材料制成的“硬性”弱音器和用纸板等材料制成的“软性”弱音器两大类。

硬性弱音器发音明亮而尖锐，是最普通而常用的所谓“标准”型弱音器。

软性弱音器发音柔和而惨淡，多见于 20 世纪作品中。比如，在例 5—43 中，作曲家要求用棉毡制成的“毡冠式”弱音器（Wthe falt crown mute），音色异常柔软。下例中小号使用的便是标准型硬性弱音器，其音响带有强烈的“金属”声：

【例 5-46】

穆索尔斯基、拉威尔 《图画展览会》（6）“两个犹太人”



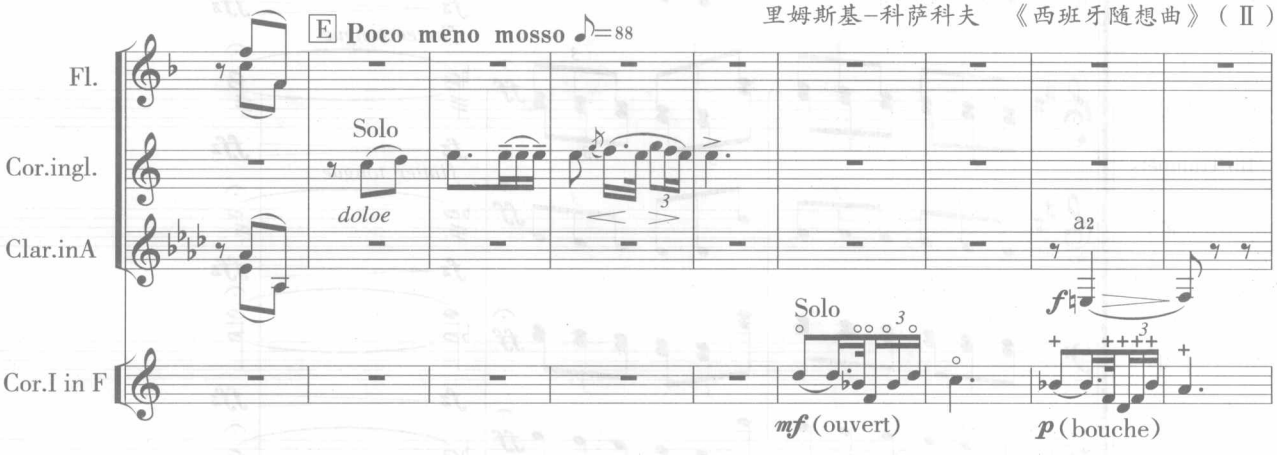
（四）阻塞音与闭塞音

从某种意义上讲，阻塞音与闭塞音同加弱音器有一定联系，它是将手伸入喇叭口从而获得弱奏效果。铜管乐器中，这一奏法几乎只用于圆号，这与演奏姿势和持号动作有关。

阻塞音是将右手在较浅的程度上伸入喇叭口，使号口呈半封闭状态，在减弱音量的同时，使音色也变得柔和、朦胧，仿佛从远处传来的回声（Echo Tone）。总谱上的标记是在音符上加“+”，或用术语 half-stopping（英）、bouches sone（法）、gestopft（德）、及 chioso（意）表明；恢复正常奏法时，应标记符号“O”，或用术语 open（英）、ouvert（法）、offen 或 nicht gedämpft（德）、及 aperto（意）表明。下例中，用正常奏法与阻塞音奏法的交替，获得了奇妙的回声效果：

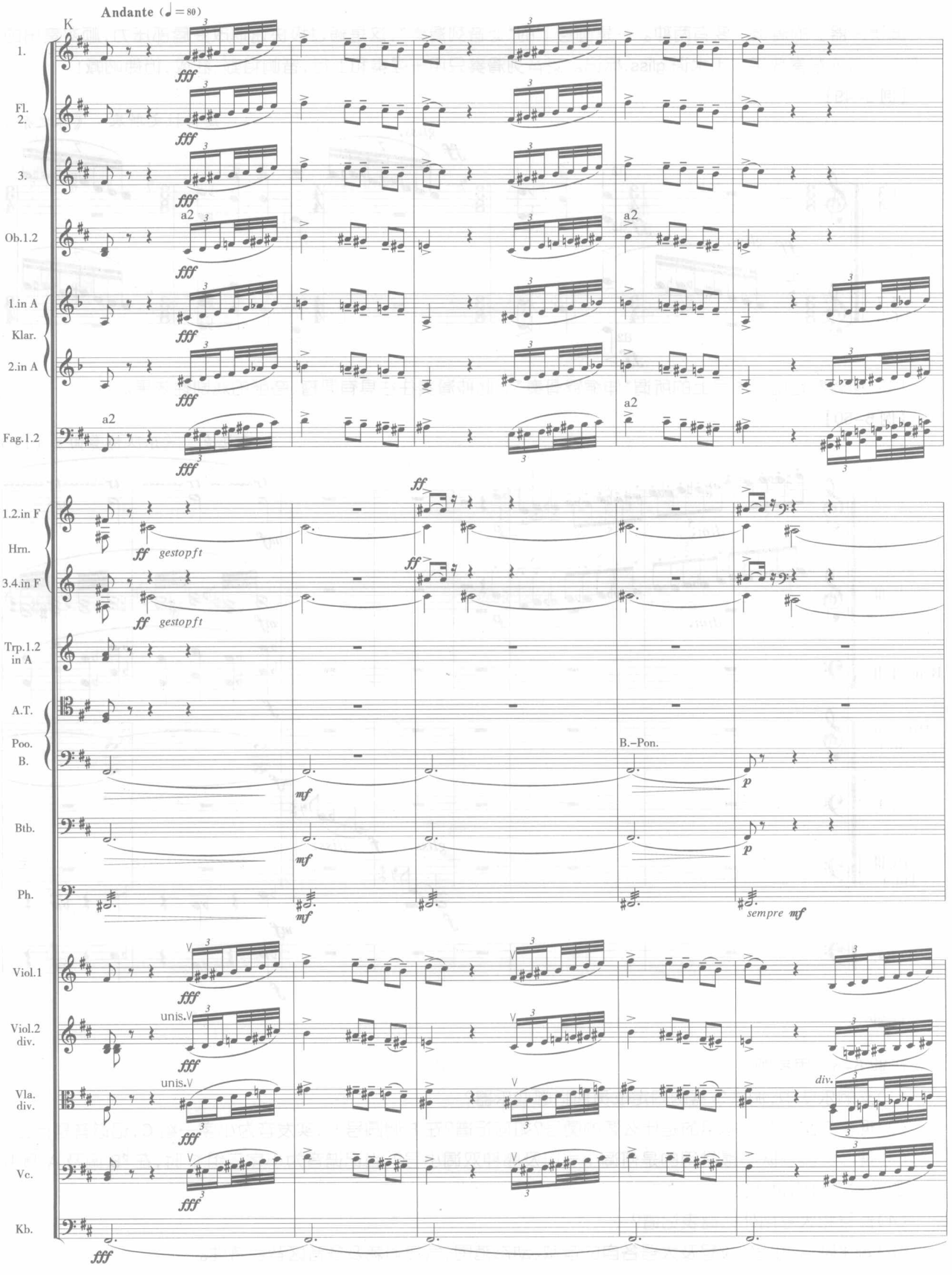
【例 5-47】

里姆斯基-科萨科夫 《西班牙随想曲》（Ⅱ）



在演奏上，闭塞音与阻塞音略有不同，它要求右手深深塞入喇叭口，几乎将风道锁闭，其音响单薄、闷暗、鼻音较重。此时多用强力度吹奏，以获得伴有阴森意味的强烈的金属“撕裂”声。总谱上的标记也用“+”、或与阻塞音相似的一些术语。另外还加上 *sf*、> 等重力度记号、或术语 brassy（英）、cuivre（法）、schmetternd，stark anblasen 及 gestopft（德）等。恢复正常奏法时的标记同阻塞音。

【例 5-48】

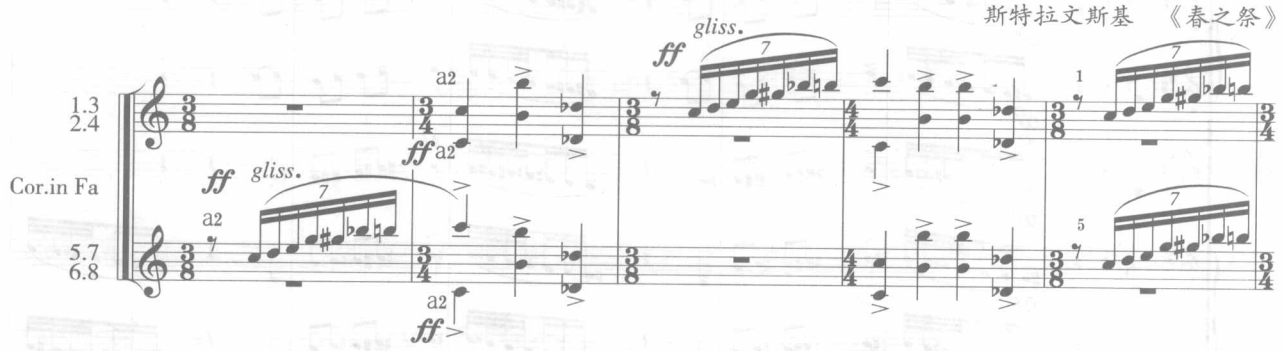

Andante (♩=80)
K
1.
Fl. 2.
3.
Ob.1.2
1.in A
Klar.
2.in A
Fag.1.2
1.2.in F
Hrn.
3.4.in F
Trp.1.2 in A
A.T.
Poo.
B.
Btb.
Ph.
Viol.1
Viol.2 div.
Vla. div.
Vc.
Kb.
fff
a2
ff
gestopft
mf
B.-Pon.
p
sempre mf
unis.
div.

（五）级进滑奏

铜管乐器上的滑奏主要有两种。一是圆号上的“泛音列滑奏”，这是通过极快速地改变唇部压力，顺次奏出的一连串分音的滑奏效果。用术语 gliss.标记。泛音列滑奏只用于强奏和上行，音响粗野、狂放，仿佛呐喊！

【例 5-49】

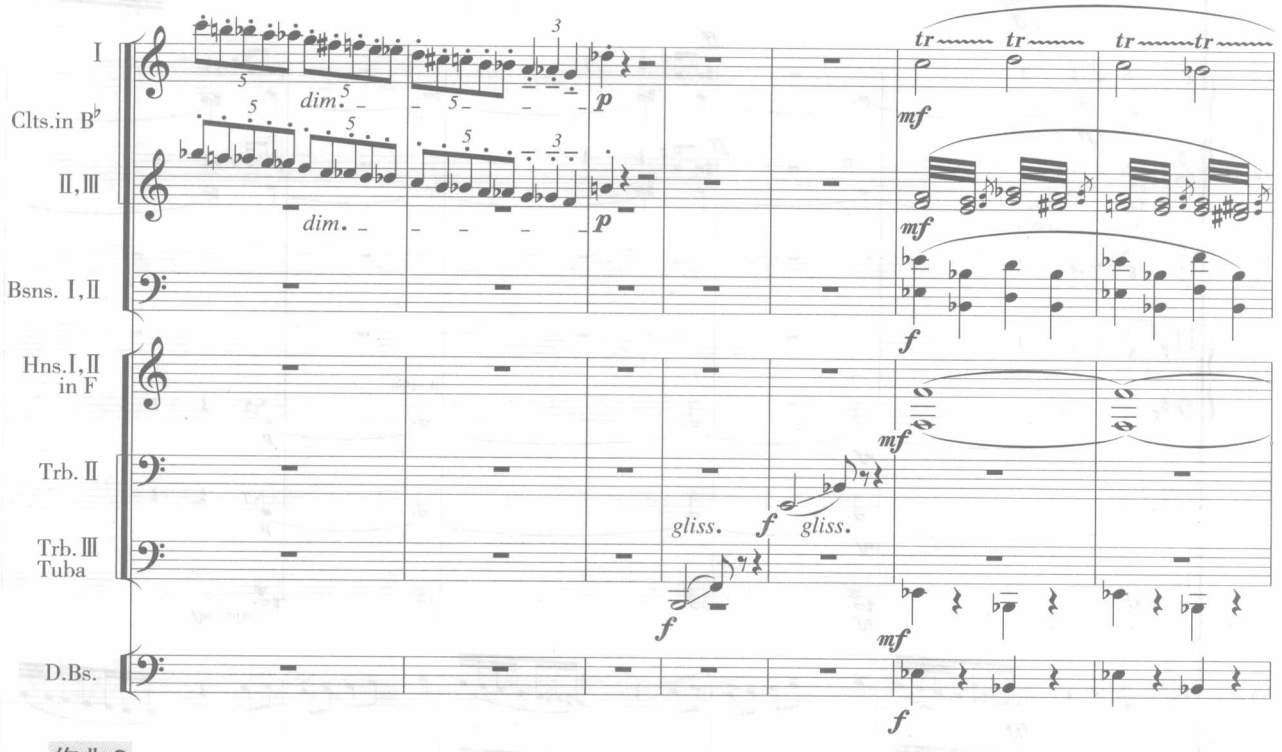
斯特拉文斯基 《春之祭》



另一种滑奏是用于长号上的所谓“伸缩管滑奏”。此种滑奏往往具有滑稽、夸张的戏剧性效果。

【例 5-50】

巴托克 《乐队协奏曲》（Ⅳ）



作业 3

作业 5-5　思考题。

（1）交响乐队中，铜管乐器的固定成员包括哪些乐器？

（2）现今交响乐队中多用的是什么调的圆号？如何记谱？在 F 调圆号上，实发音为小字一组 C，记谱音是什么？

（3）现今交响乐队中最常用的是何调小号以及哪种双调小号？当记谱音为小字二组 C 时，在 ♭B 调及 A 调小号上的实发音分别是什么。

（4）长号和大号用什么谱表记谱？

（5）简述圆号、小号、长号及大号各自的音域、动态范围、气息消耗及各音区音色特性。

(6)铜管乐器的常规演奏技术大致包含哪五大类?

(7)铜管乐器加弱音器的目的是什么?从制作材料上看,弱音器被分为哪两大类?每类的音响效果如何?

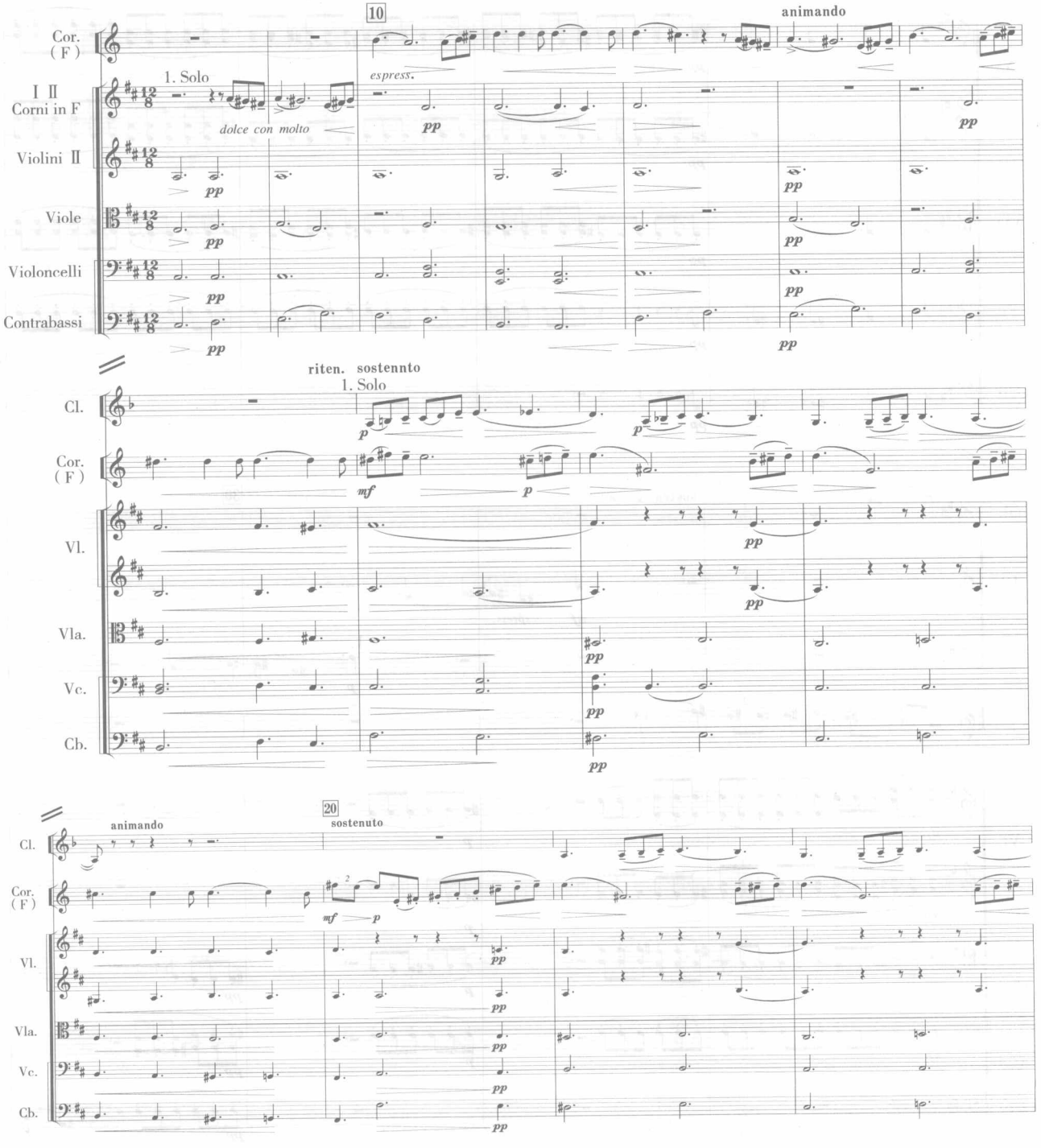
(8)阻塞音与闭塞音在演奏上有何不同?如何区别其音响效果?

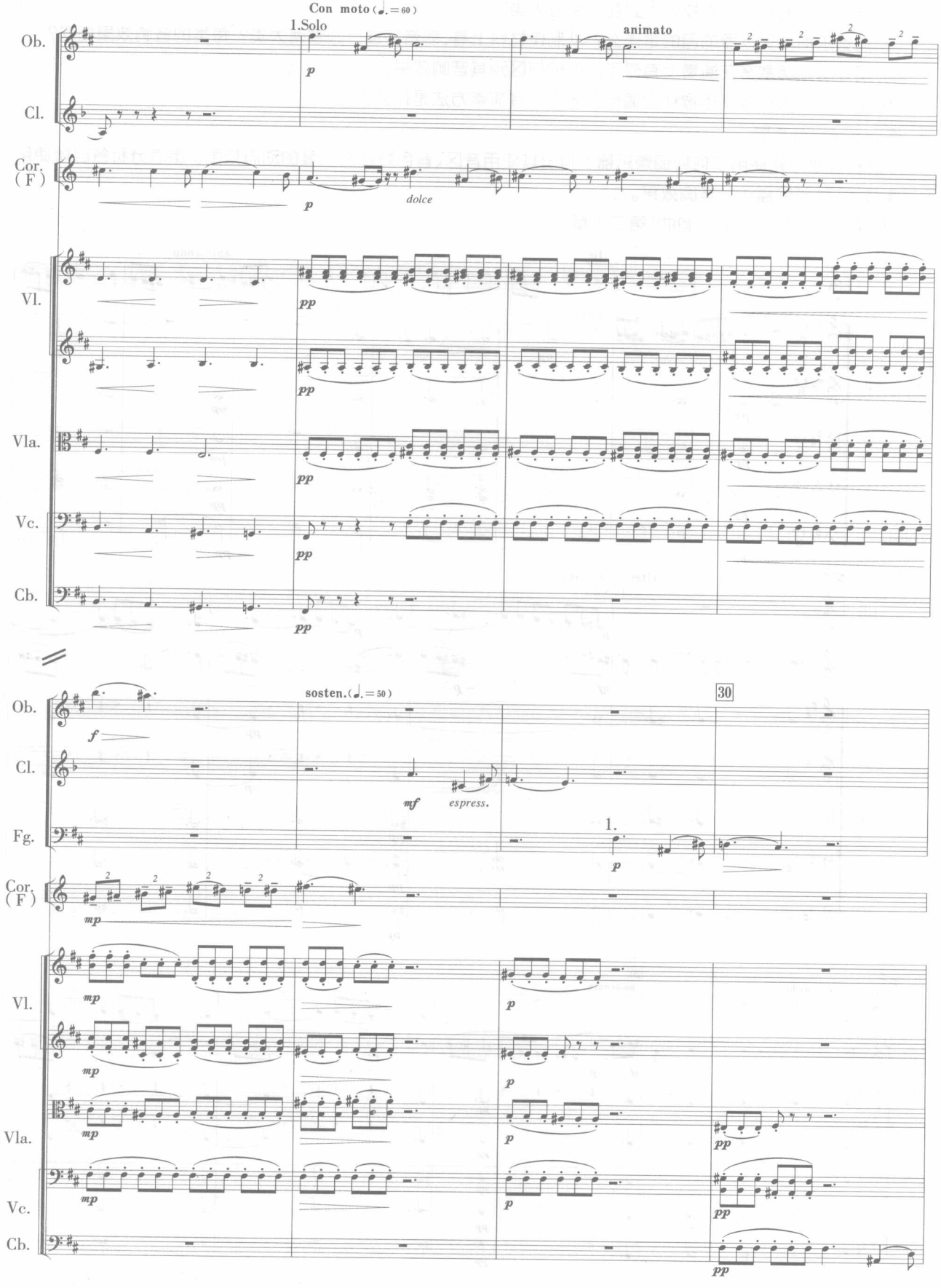
(9)圆号上的级进滑奏也被称之谓什么滑奏?其演奏方法是什么?

作业 5-6　分析题。

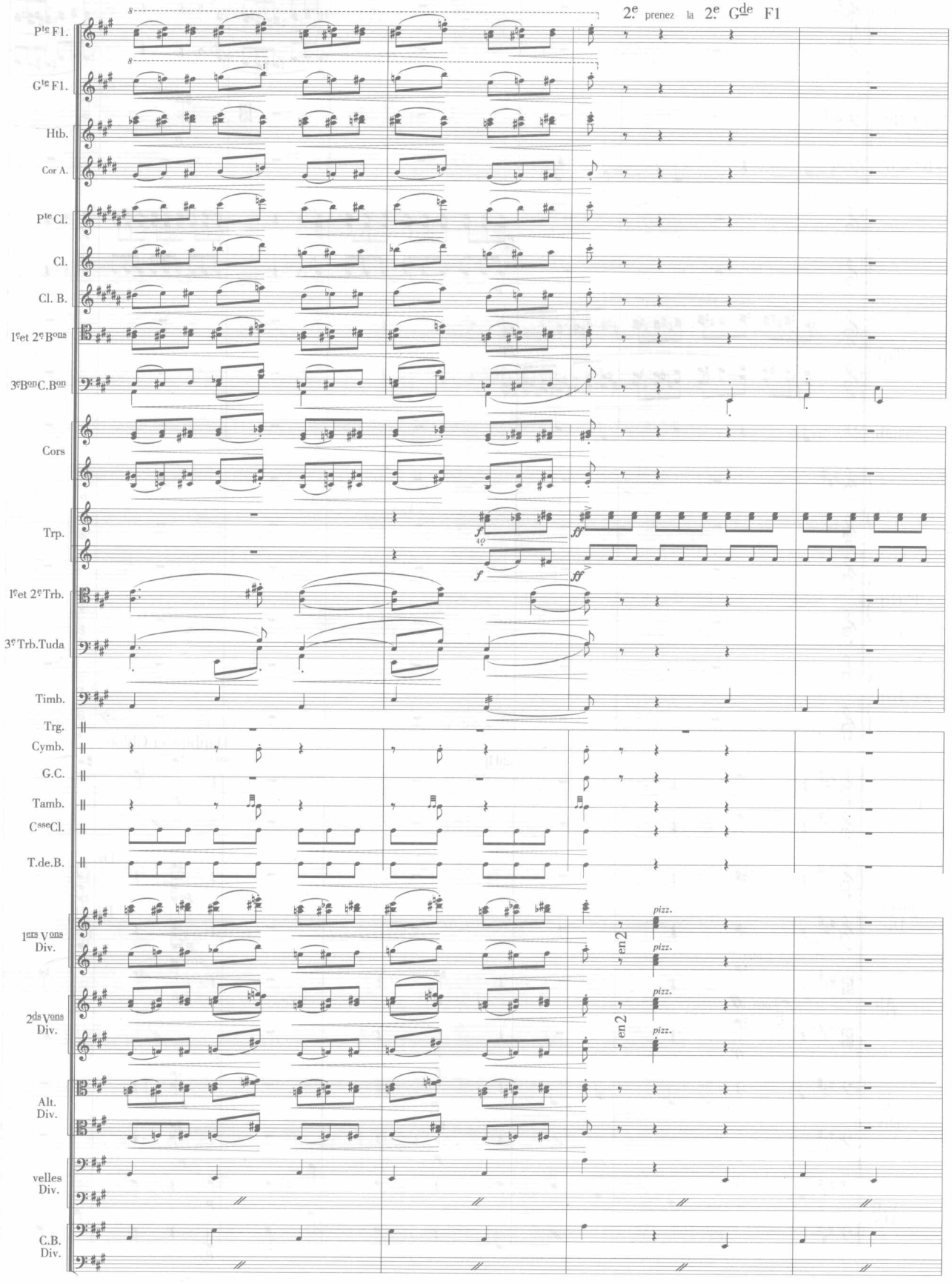
下列各片断分别使用了何种铜管乐器?指出其使用音区、音色特性及力度的动态范围。重点分析各自所使用的演奏技术,并简略描述其音响效果。

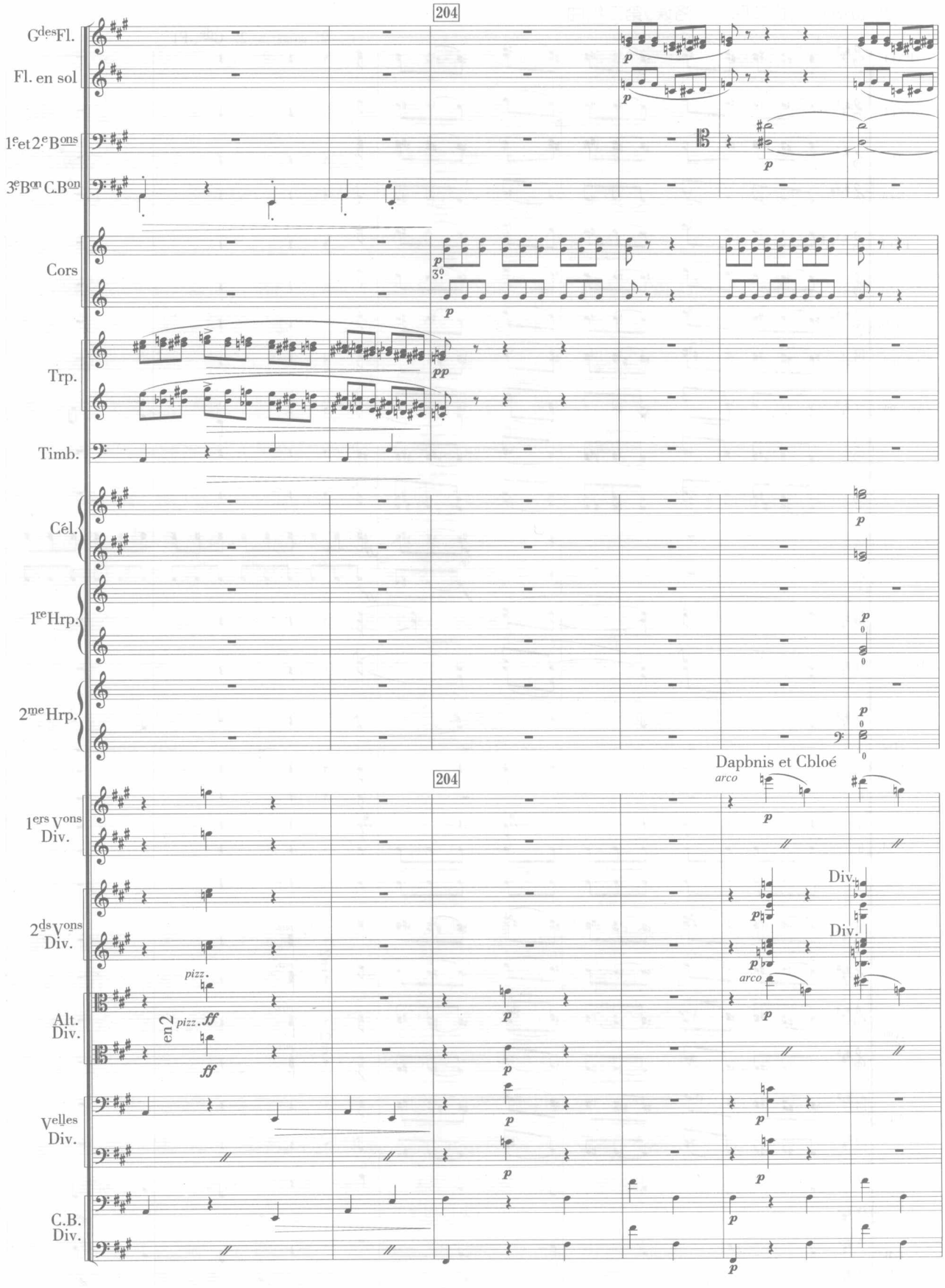
(1)柴科夫斯基:《第五交响曲》第二乐章。



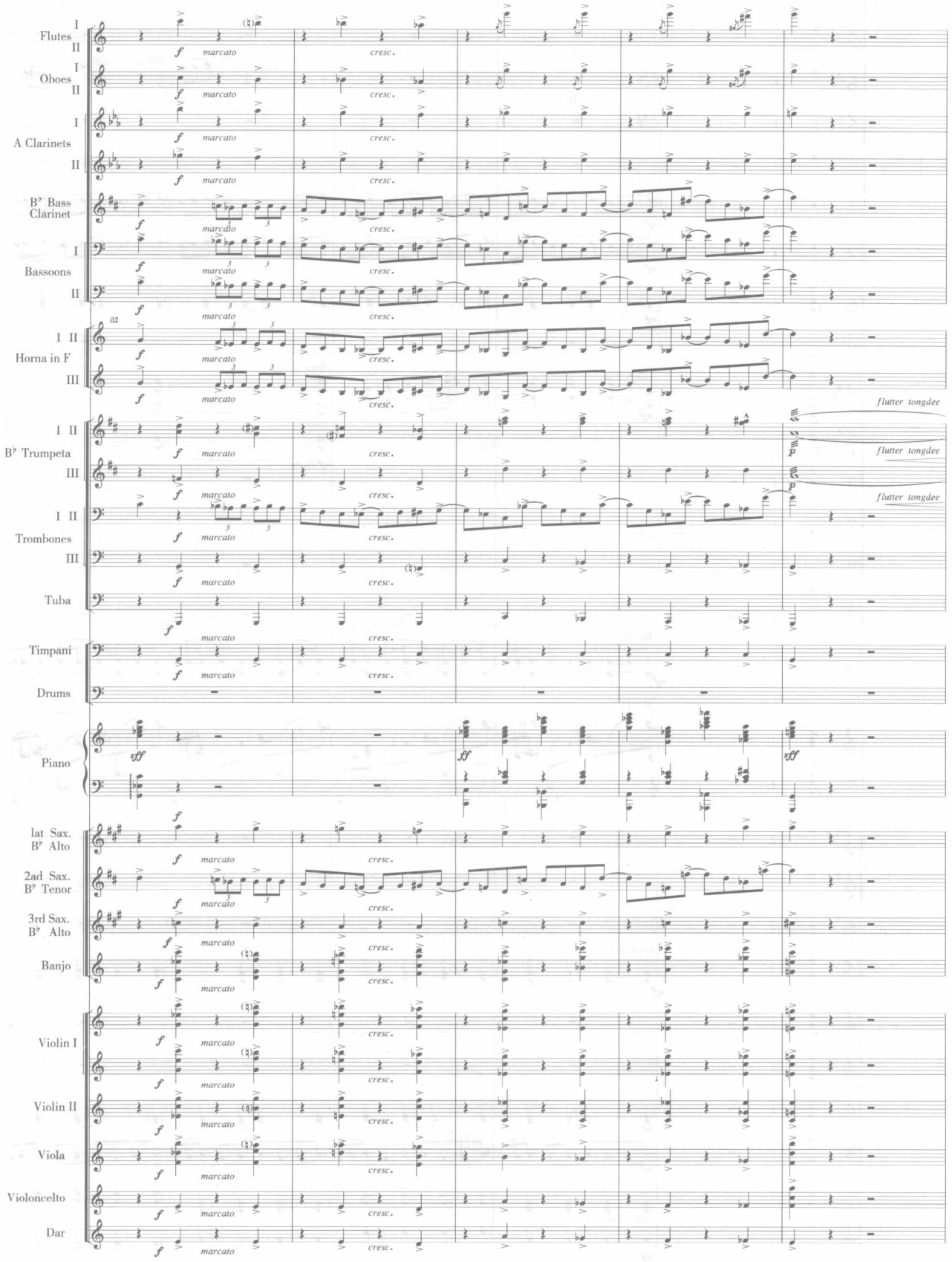

Con moto (♩.=60)
1.Solo
animato
Ob.
Cl.
Cor. (F)
Vl.
Vla.
Vc.
Cb.
p
dolce
pp
sostenu.(♩.=50)
30
f
mf
espress.
1.
mp

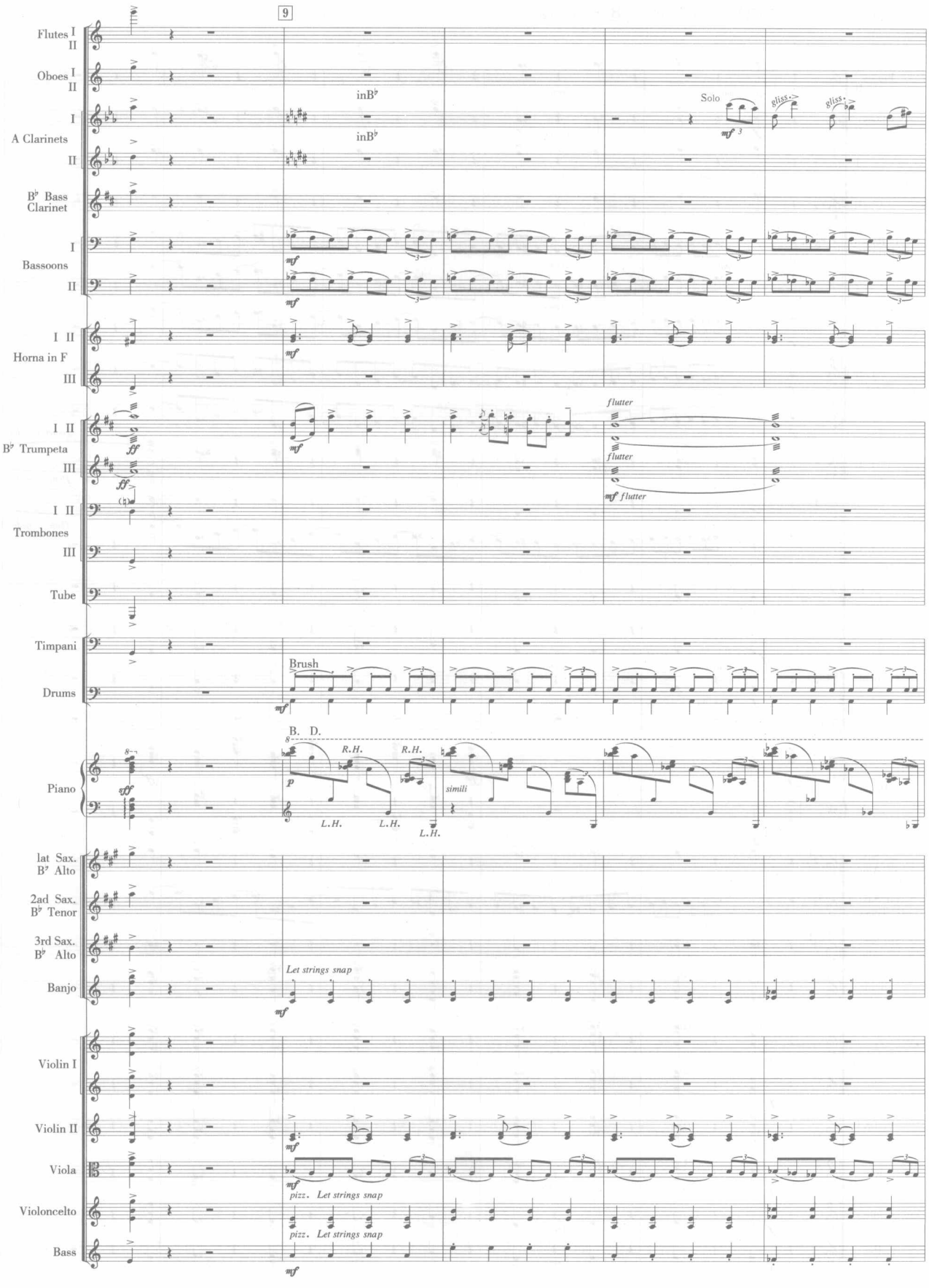
（2）拉威尔：《达芙尼与克洛埃》第二组曲。

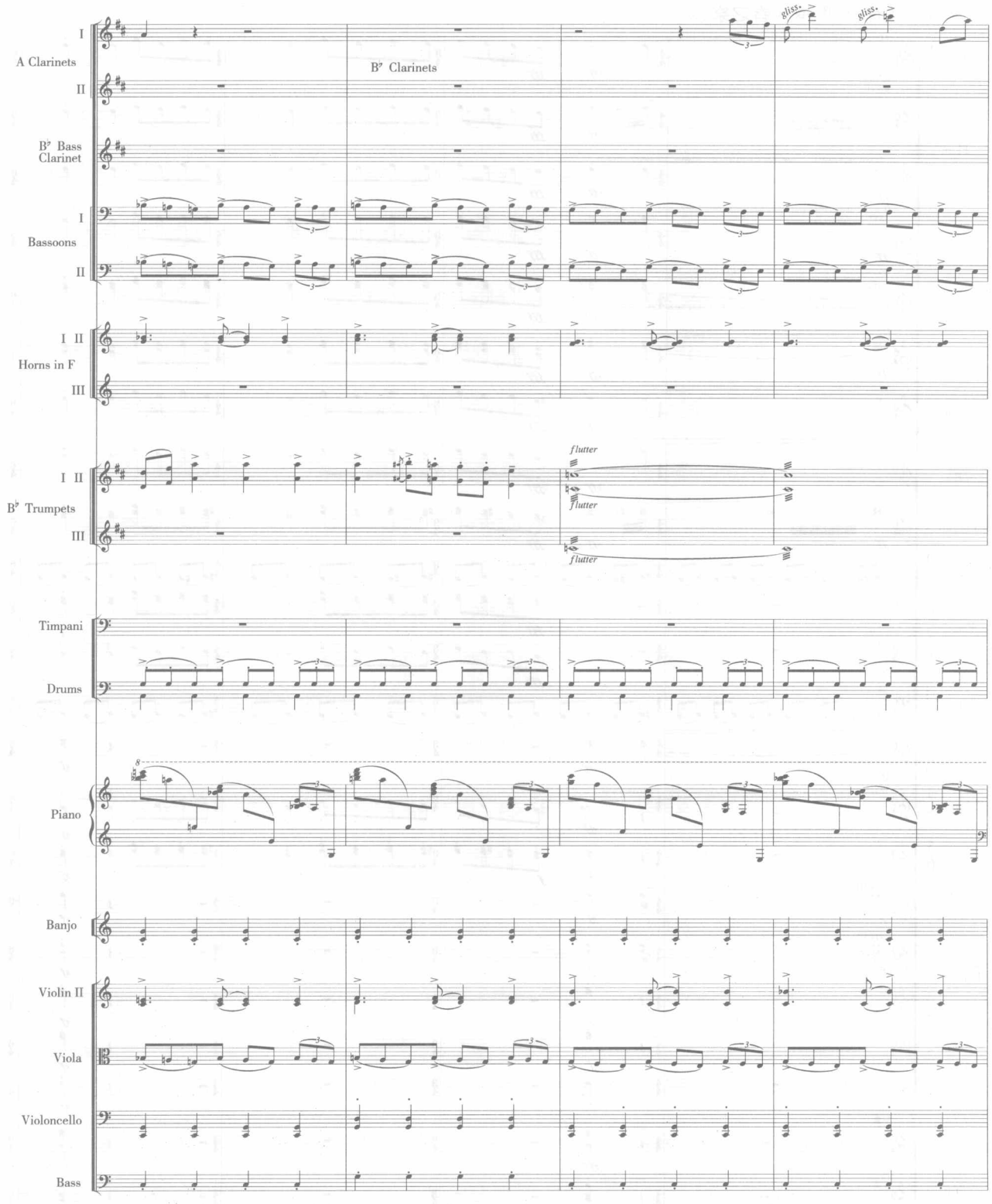



204
Gdes Fl.
Fl. en sol
1e et 2e Bons
3e Bon C.Bon
Cors
Trp.
Timb.
Cél.
1re Hrp.
2me Hrp.
204
Daphnis et Chloé
1ers Vons Div.
2ds Vons Div.
Alt. Div.
Velles Div.
C.B. Div.
arco
pizz.
en 2
Div.

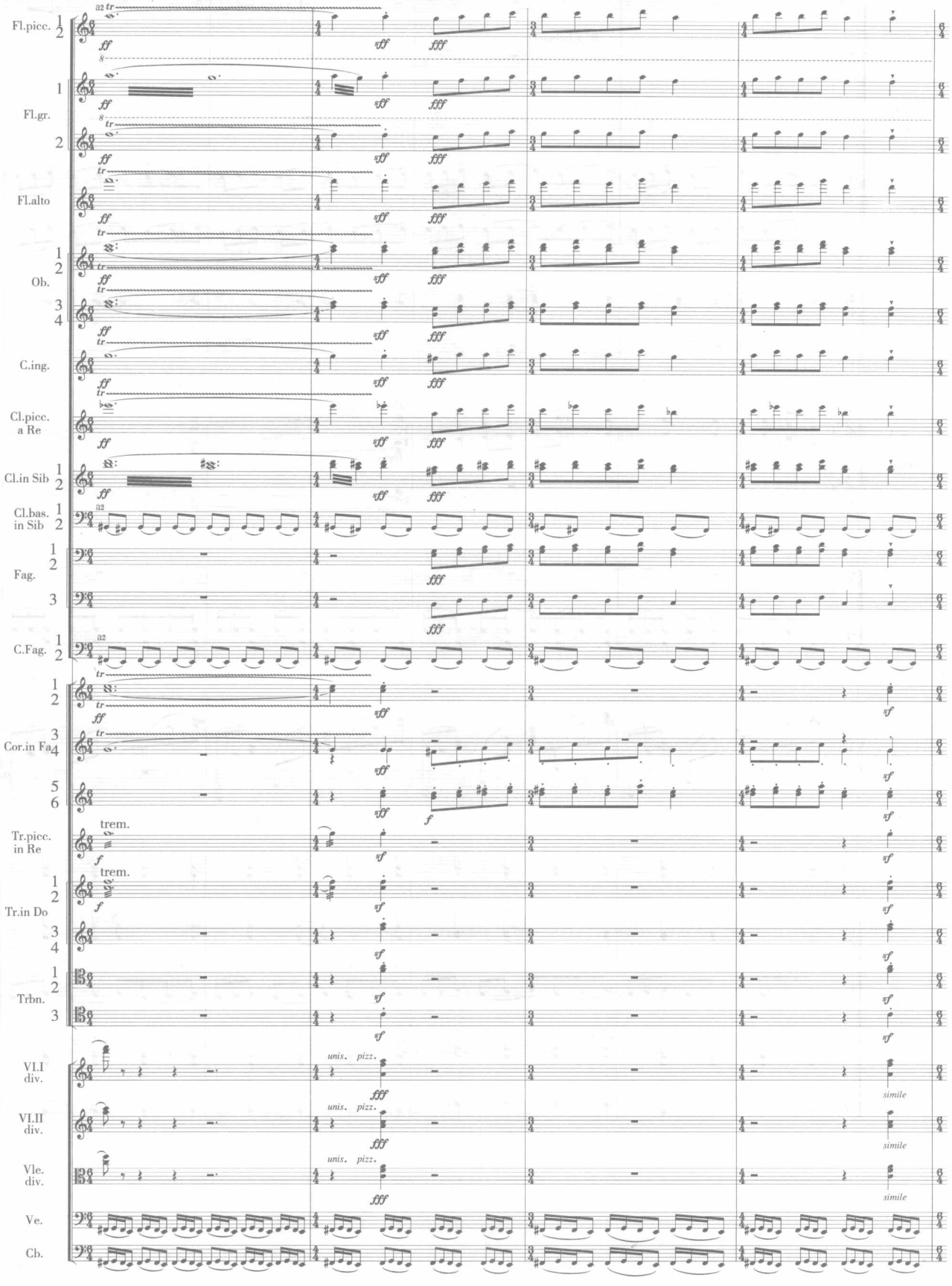
（3）格什温：《蓝色狂想曲》（标号 8 — 9）。

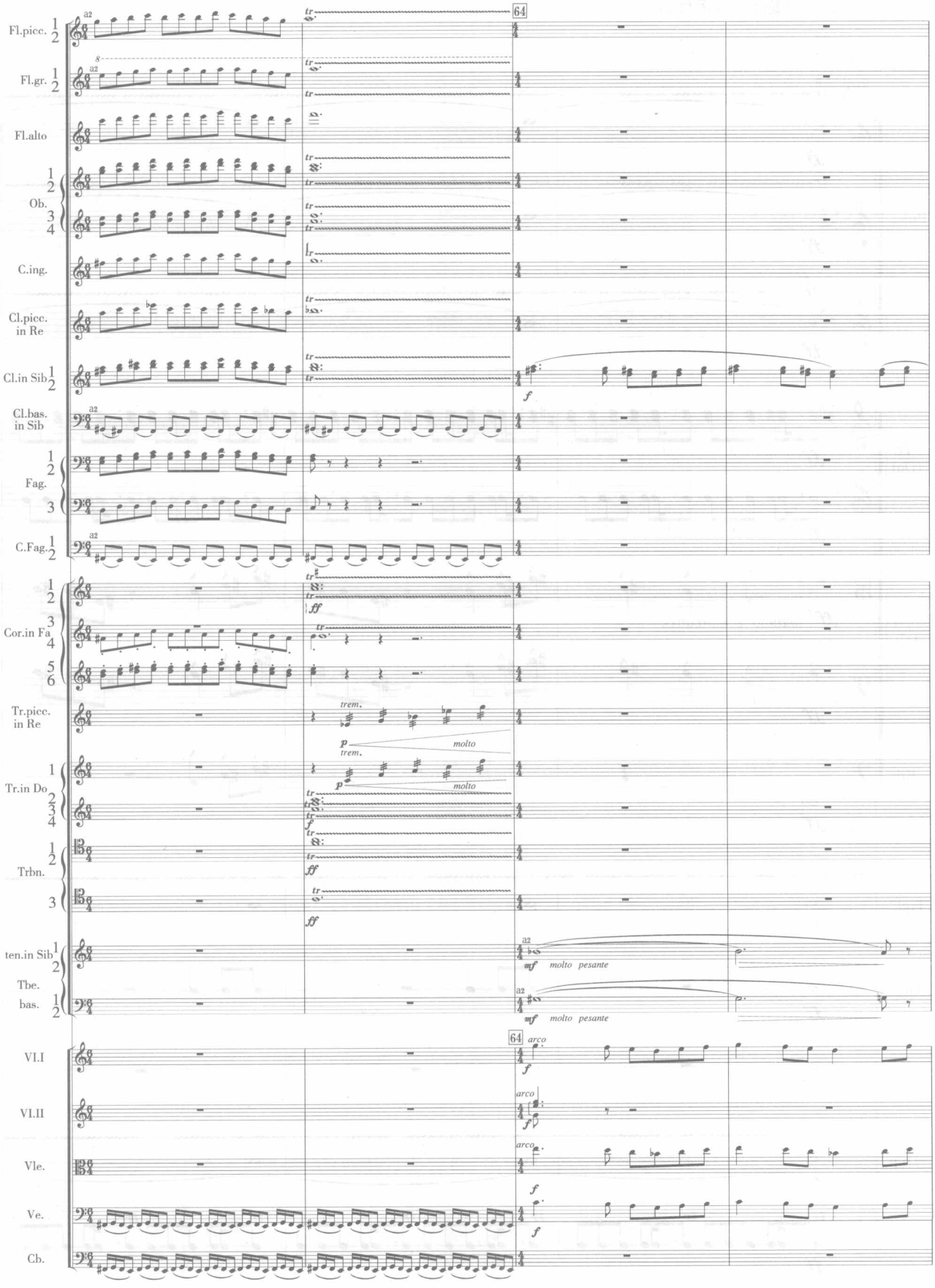



9
Flutes I II
Oboes I II
A Clarinets I
A Clarinets II
inB♭
inB♭
Solo
mf 3
gliss.
gliss.
B♭ Bass Clarinet
Bassoons I
Bassoons II
mf
mf
Horna in F I II
Horna in F III
mf
B♭ Trumpeta I II
B♭ Trumpeta III
ff
ff
mf
flutter
flutter
mf flutter
Trombones I II
Trombones III
Tube
Timpani
Drums
Brush
mf
B. D.
Piano
ff
p
R.H.
R.H.
L.H.
L.H.
L.H.
simili
1at Sax. B♭ Alto
2ad Sax. B♭ Tenor
3rd Sax. B♭ Alto
Banjo
Let strings snap
mf
Violin I
Violin II
Viola
Violoncelto
Bass
mf
pizz. Let strings snap
pizz. Let strings snap
mf

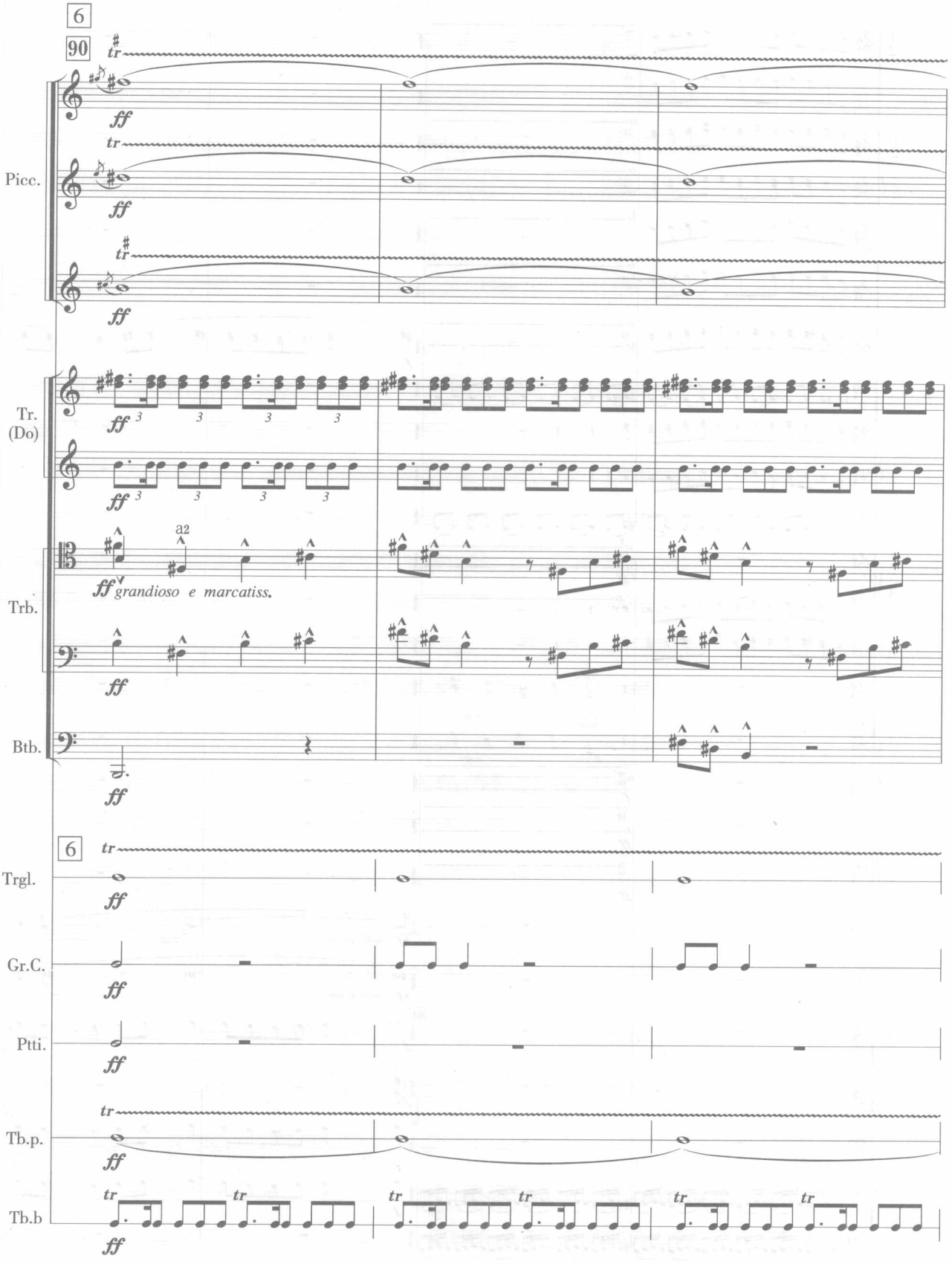

I
A Clarinets
II
B♭ Clarinets
B♭ Bass Clarinet
I
Bassoons
II
gliss.
gliss.
I II
Horns in F
III
I II
B♭ Trumpets
III
flutter
flutter
flutter
Timpani
Drums
Piano
Banjo
Violin II
Viola
Violoncello
Bass

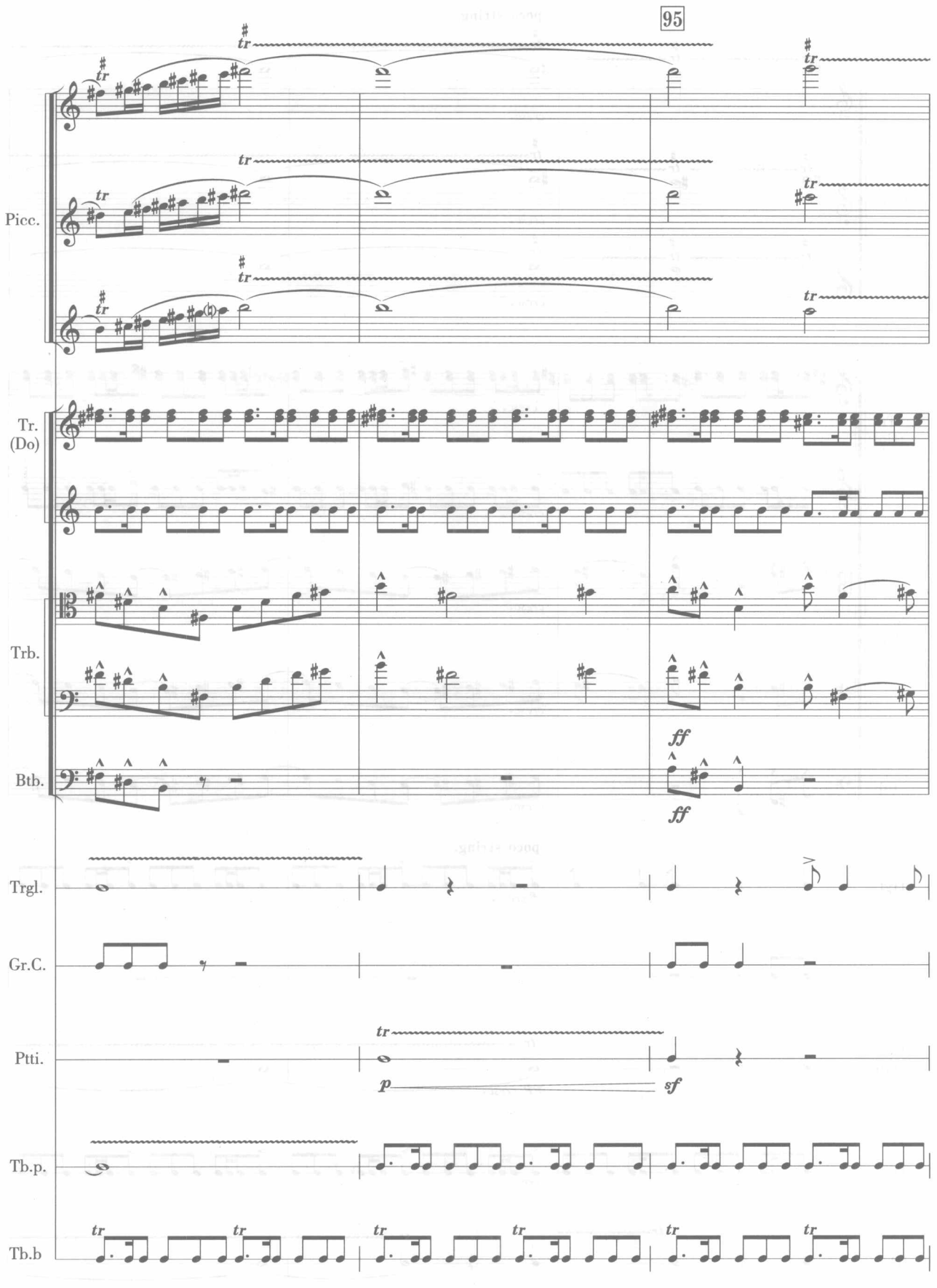
（4）斯特拉文斯基：《春之祭》。

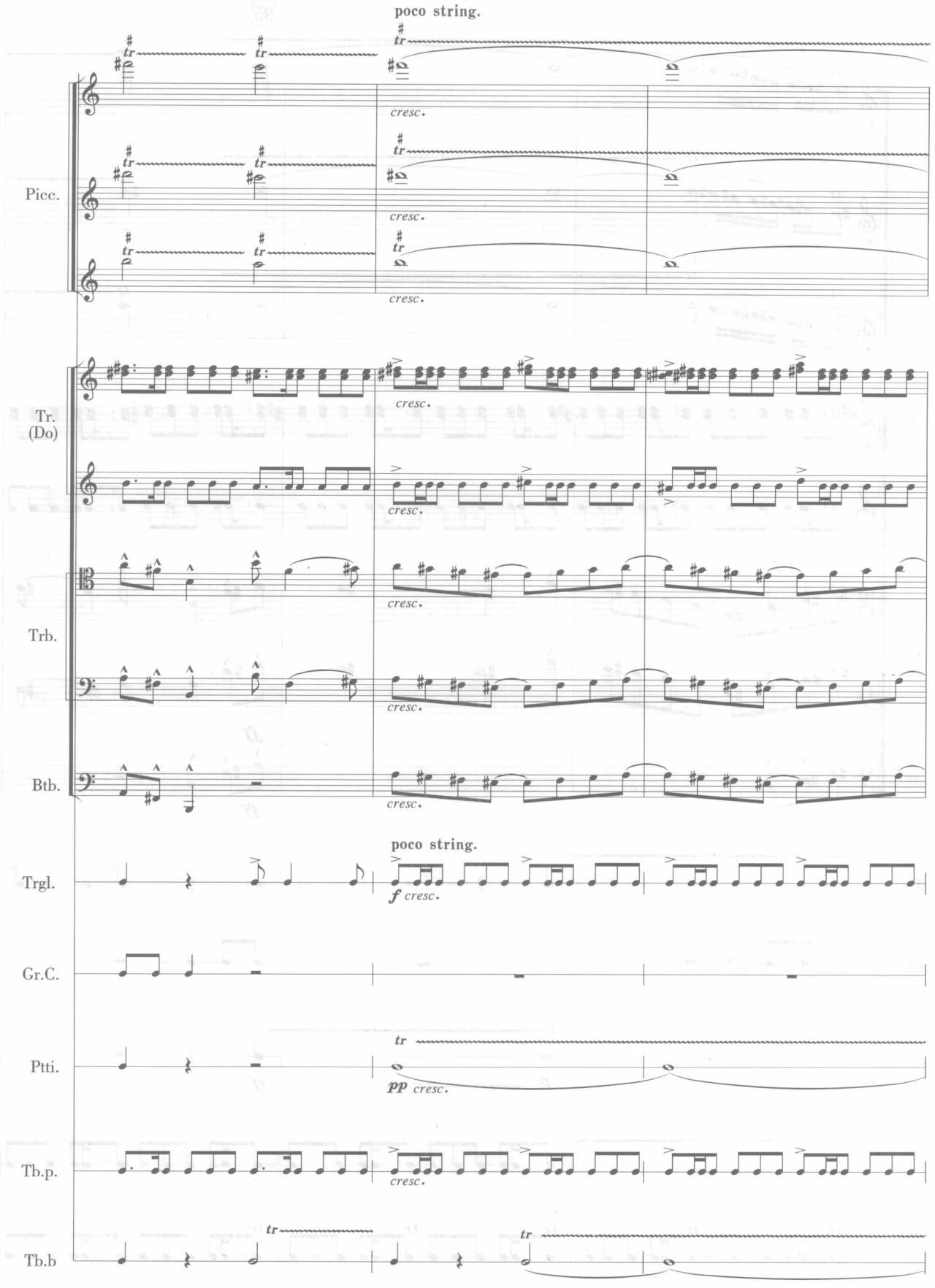

Fl.picc.
Fl.gr.
Fl.alto
Ob.
C.ing.
Cl.picc. a Re
Cl.in Sib
Cl.bas. in Sib
Fag.
C.Fag.
Cor.in Fa
Tr.picc. in Re
Tr.in Do
Trbn.
VI.I div.
VI.II div.
Vle. div.
Ve.
Cb.
a2
trem.
unis. pizz.
simile

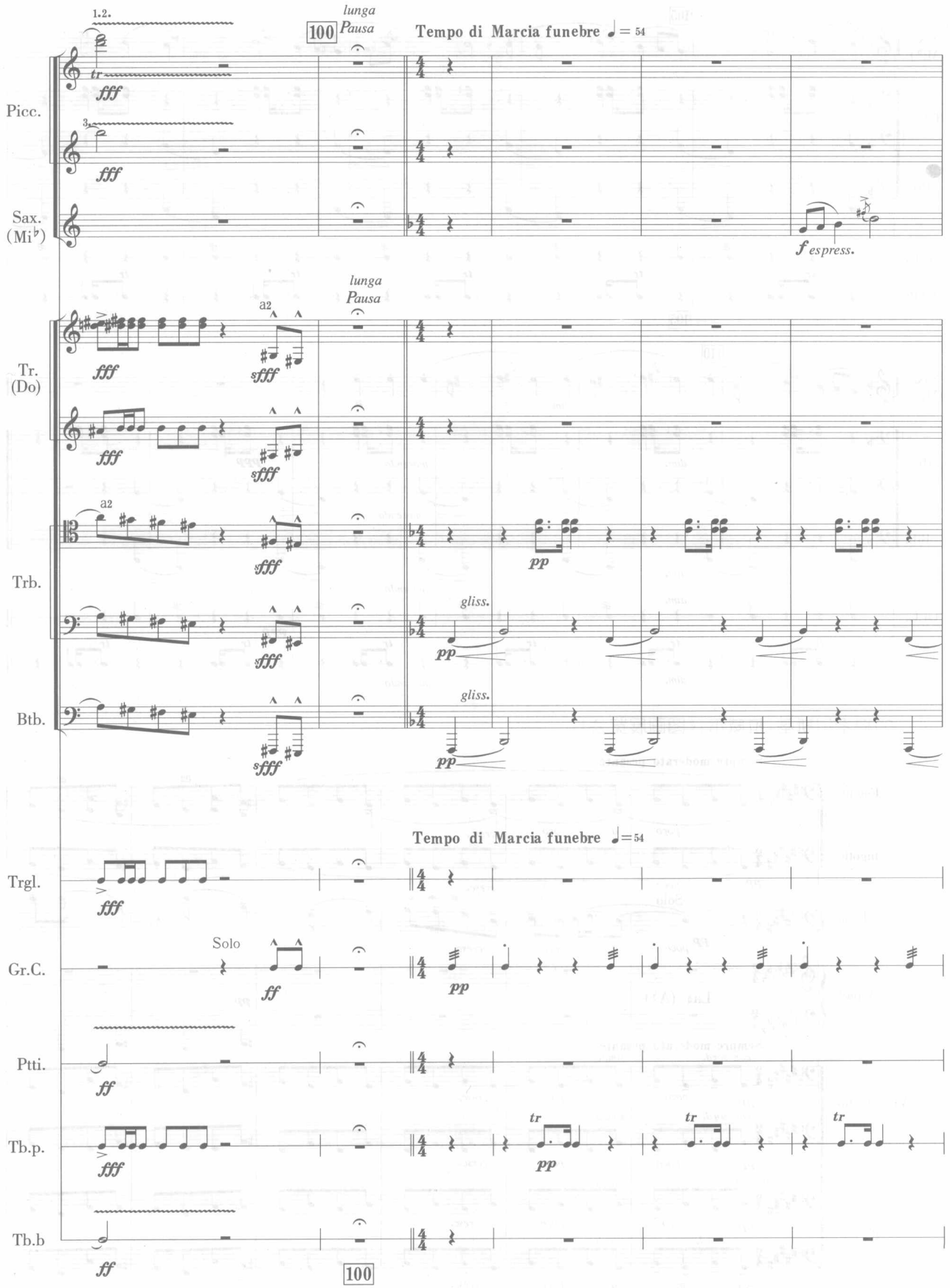

Fl.picc. 1 2
Fl.gr. 1 2
Fl.alto
Ob. 1 2 3 4
C.ing.
Cl.picc. in Re
Cl.in Sib 1 2
Cl.bas. in Sib
Fag. 1 2 3
C.Fag. 1 2
Cor.in Fa 1 2 3 4 5 6
Tr.picc. in Re
Tr.in Do 1 2 3 4
Trbn. 1 2 3
ten.in Sib 1 2
Tbe.
bas. 1 2
VI.I
VI.II
Vle.
Ve.
Cb.
64
a2
tr
f
ff
trem.
p
molto
mf
molto pesante
arco

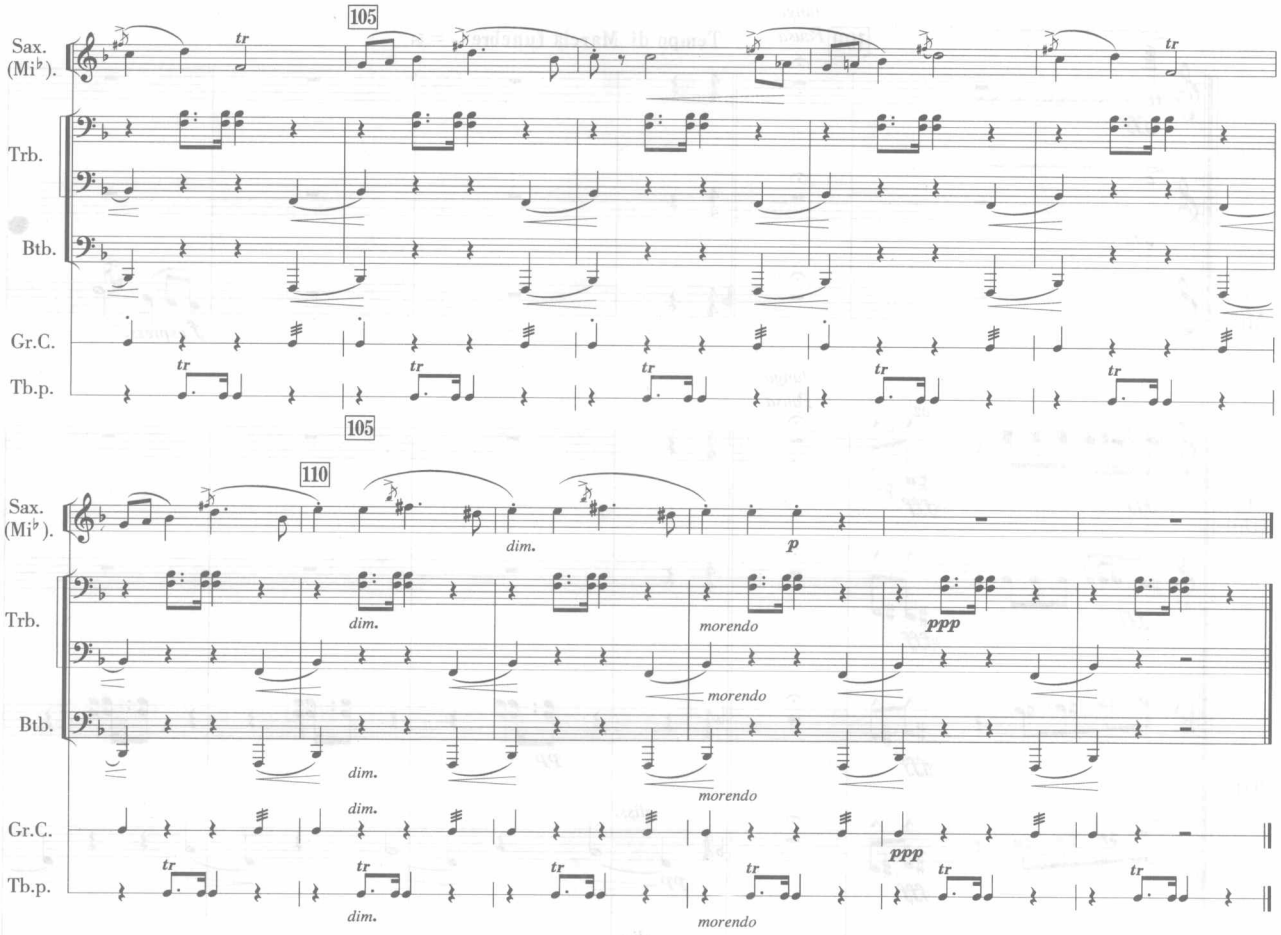
（5）科达伊：《哈利·亚诺什》。


6
90
Picc.
Tr.
(Do)
Trb.
Btb.
a2
grandioso e marcatiss.
6
Trgl.
Gr.C.
Ptti.
Tb.p.
Tb.b

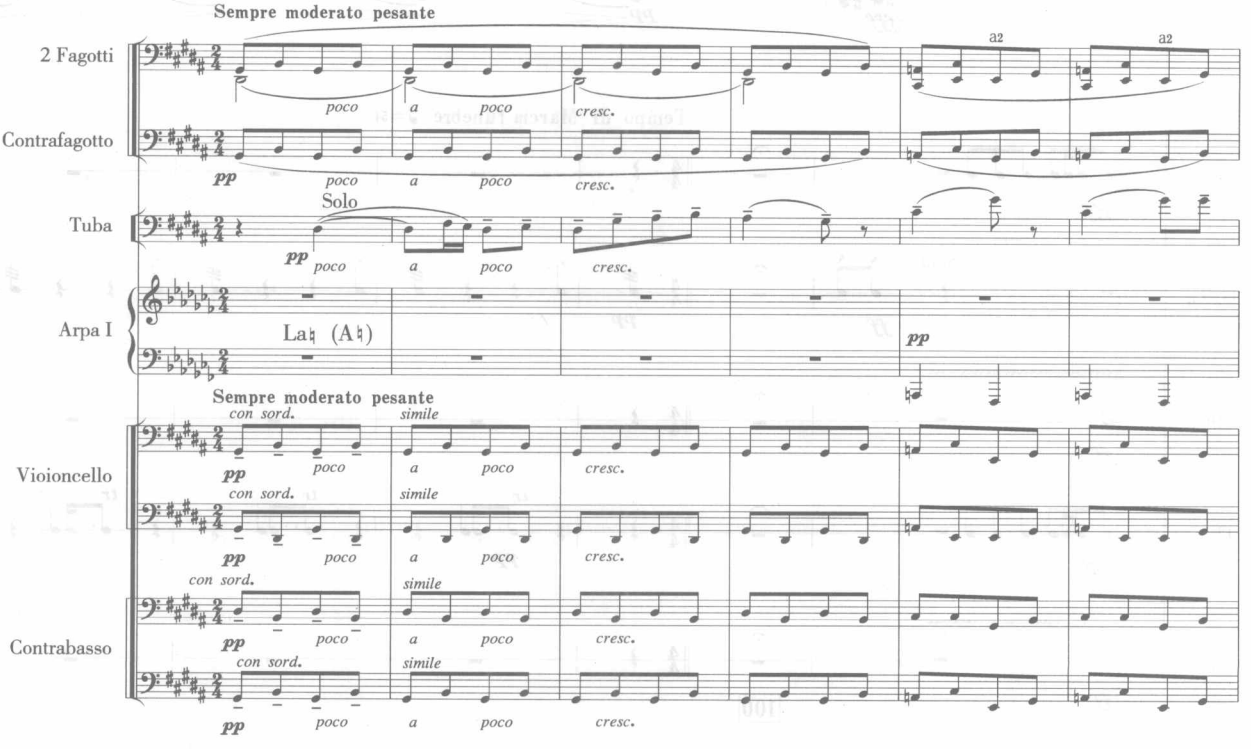

95
Picc.
Tr.
(Do)
Trb.
Btb.
Trgl.
Gr.C.
Ptti.
Tb.p.
Tb.b
tr
ff
p
sf

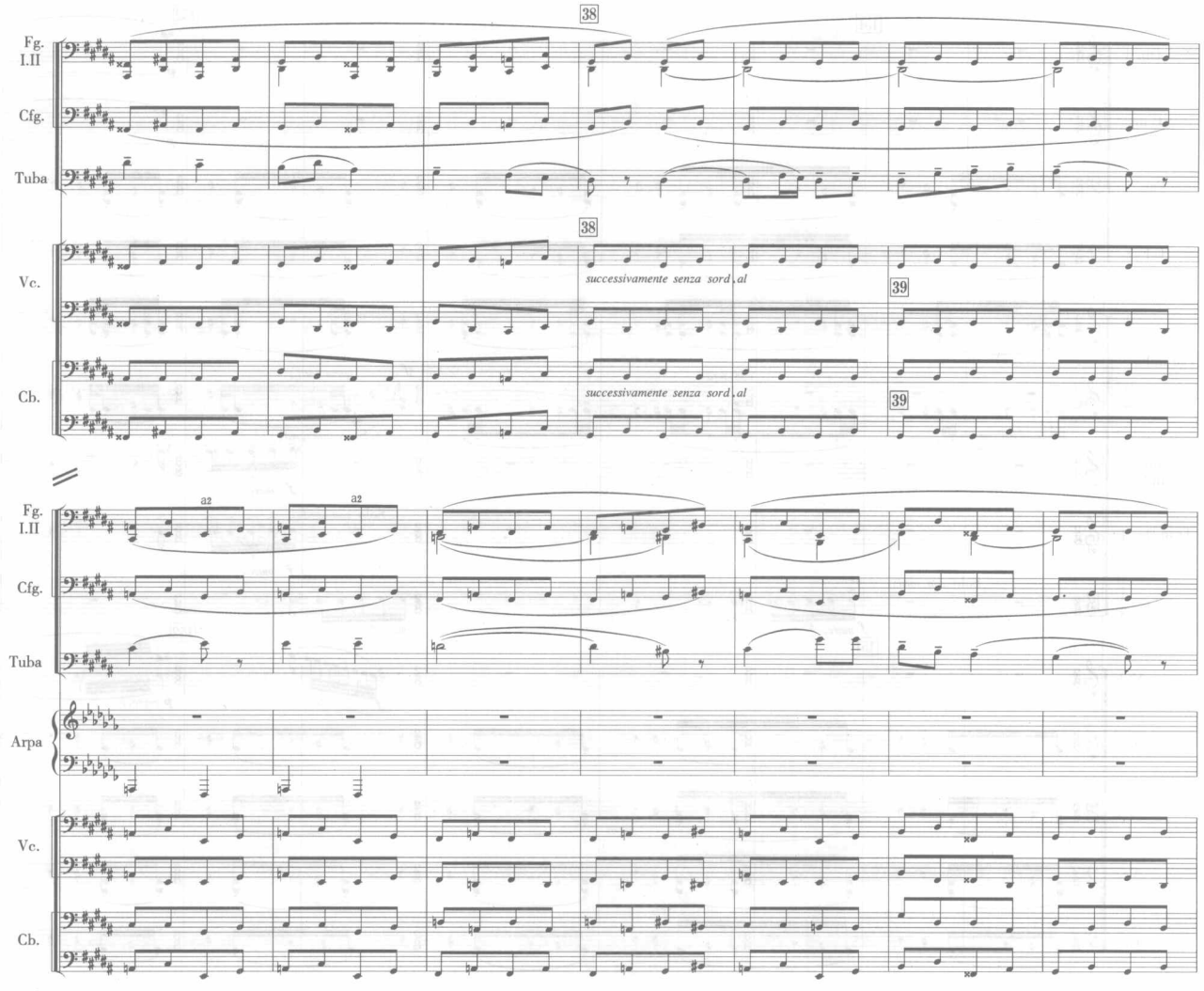

poco string.
Picc.
cresc.
Tr.
(Do)
Trb.
Btb.
poco string.
Trgl.
f cresc.
Gr.C.
Ptti.
pp cresc.
Tb.p.
Tb.b


1.2.
100
lunga
Pausa
Tempo di Marcia funebre ♩= 54
Picc.
Sax.
(Mi♭)
Tr.
(Do)
Trb.
Btb.
Trgl.
Gr.C.
Ptti.
Tb.p.
Tb.b
a2
Solo
gliss.
fff
ff
pp
f espress.
tr
100

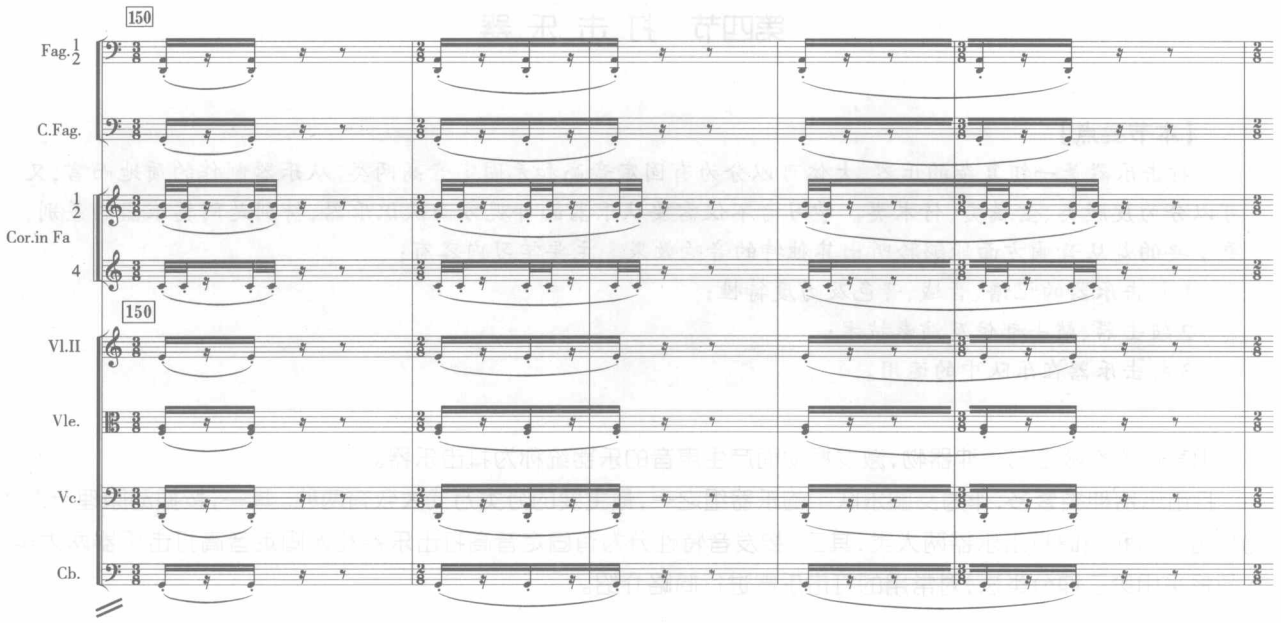


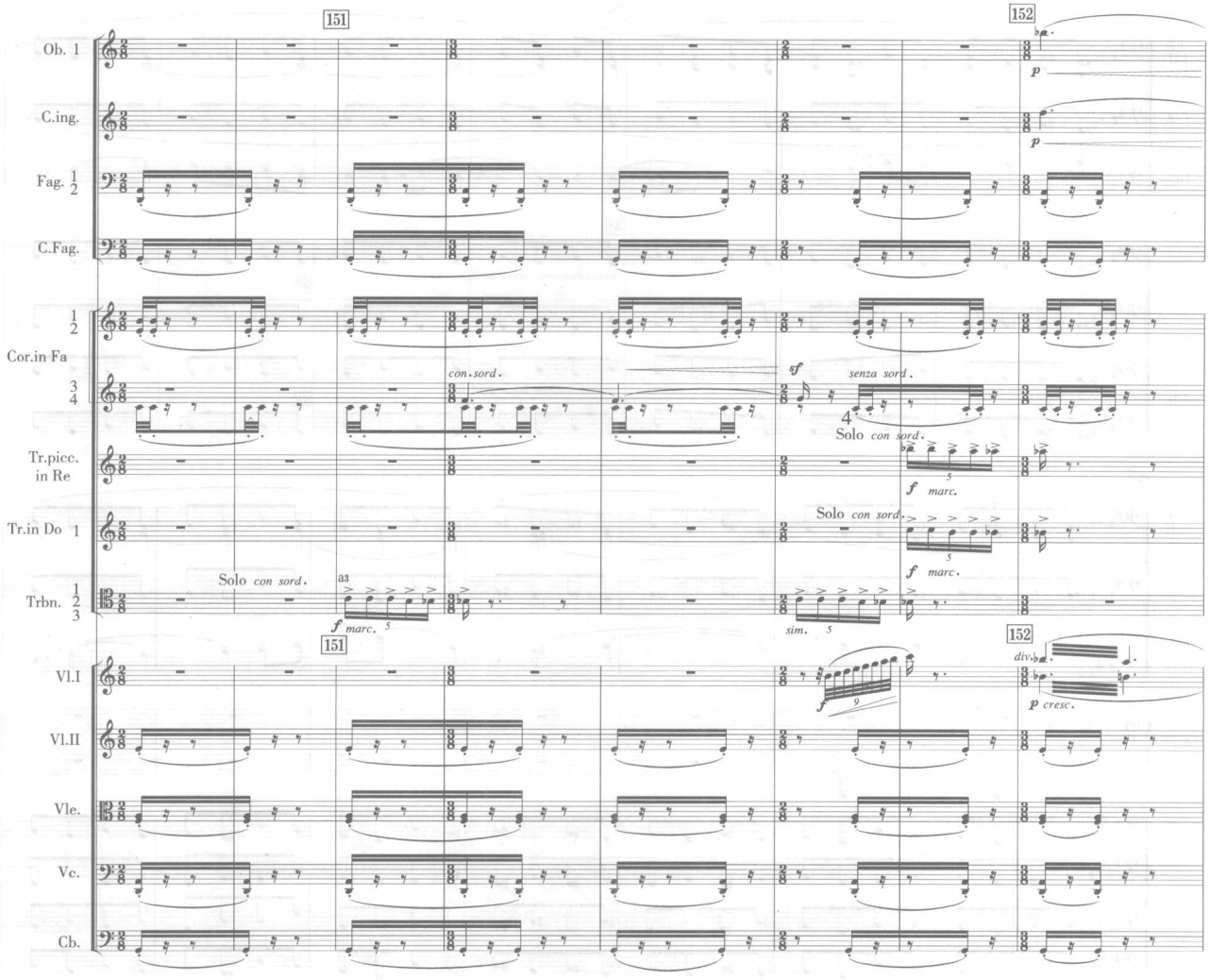
(6)穆索尔斯基、拉威尔:《图画展览会》。





（7）斯特拉文斯基：《春之祭》标号 150 。





第四节 打击乐器

【本节要点】

打击乐器是一组复杂的乐器，大体可以分为有固定音高和无固定音高两类。从乐器制作的质地而言，又可以分为皮膜类、金属类、竹木类。学习者不仅需要从乐器的外观方面认识乐器，特别是同类乐器的差别，更重要的是从音响方面能够聆听出其独特的音响效果。主要学习内容有：

1.打击乐器的记谱、音域、音色及力度特性；

2.敲击器、敲击部位及演奏技术；

3.打击乐器在乐队中的运用。

用某种器物敲击另一种器物，激发振动而产生声音的乐器统称为打击乐器。

打击乐器种类繁多，作为交响乐队中的乐器组之一，最主要的分类方式大致有两种。其一，按振动原理分为体鸣打击乐器和膜鸣打击乐器两大类；其二，按发音特性分为有固定音高打击乐器和无固定音高打击乐器两大类。本节将采用第二种分类法，对常用的打击乐器进行简略介绍。

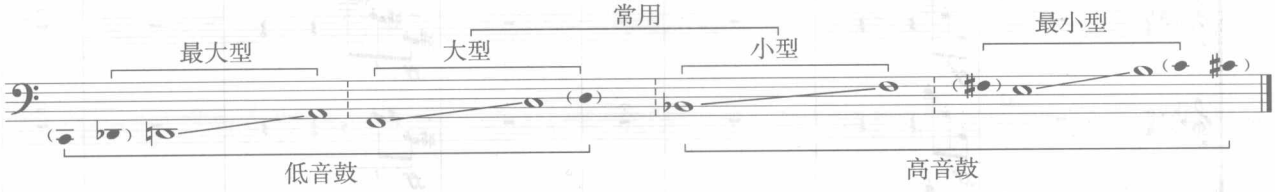
一、有固定音高的打击乐器

这类打击乐器中常用的有定音鼓、木琴、钟琴及管钟。

（一）记谱、音域、音色及力度特性

1.定音鼓[Timpani（意）；Pauken（德）；Tympuni（英）；Timbales（法）]

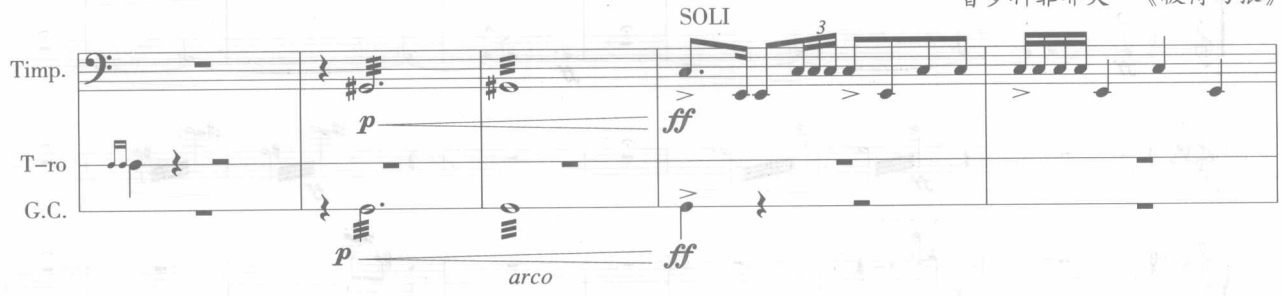
较大型管弦乐队一般使用四个定音鼓，包括低音鼓、高音鼓各一对。用低音谱表按实发音记谱，且用临时升降号代替调号。定音鼓的总音域近两个八度：



最大型定音鼓发音沉重、含糊，音质像大鼓。最小型定音鼓发音干枯、缺少共鸣，音质像康加鼓。位于中音区的大型和小型定音鼓，在音色及力度的动态上最为稳定，故最常用。下例中，用两个低音鼓在低音区以强奏模仿枪击声，效果强烈：

【例 5-51】

普罗科菲耶夫 《彼得与狼》



2.木琴[Silofono（意）；Xylophon（德）；Xylophone（英）；Xylophone（法）]

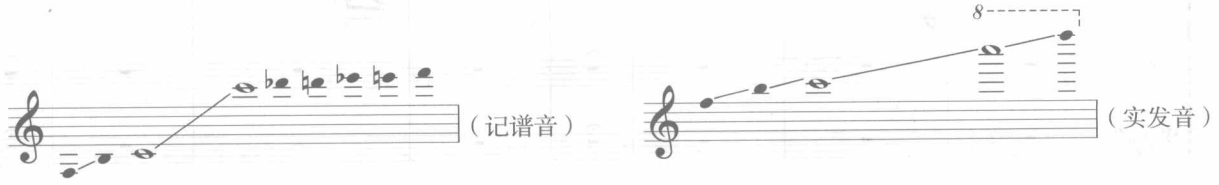
木琴是八度移调乐器，实发音比记谱音高八度。用高低两种谱表记谱。由于木琴的规格不统一，其音域因琴而异，最大型木琴的音域可达到近四个八度：

注意：小字组 d–b 以及小字三组 g^3 以上（记谱音）为现代木琴的扩展区域。

木琴的发音清脆、明亮而坚实，但衰减很快，缺乏延续力。低音区音响厚实，类似梆子，但全奏中易被淹没。高音区具有很宽的力度动态范围，强奏极富穿透力，弱奏柔和而精致。如：布里顿在《管弦乐队指南》（XIII）中，利用木琴的中高音区，刻画出诙谐、活泼的玩偶形象（请参阅例 5-62）。

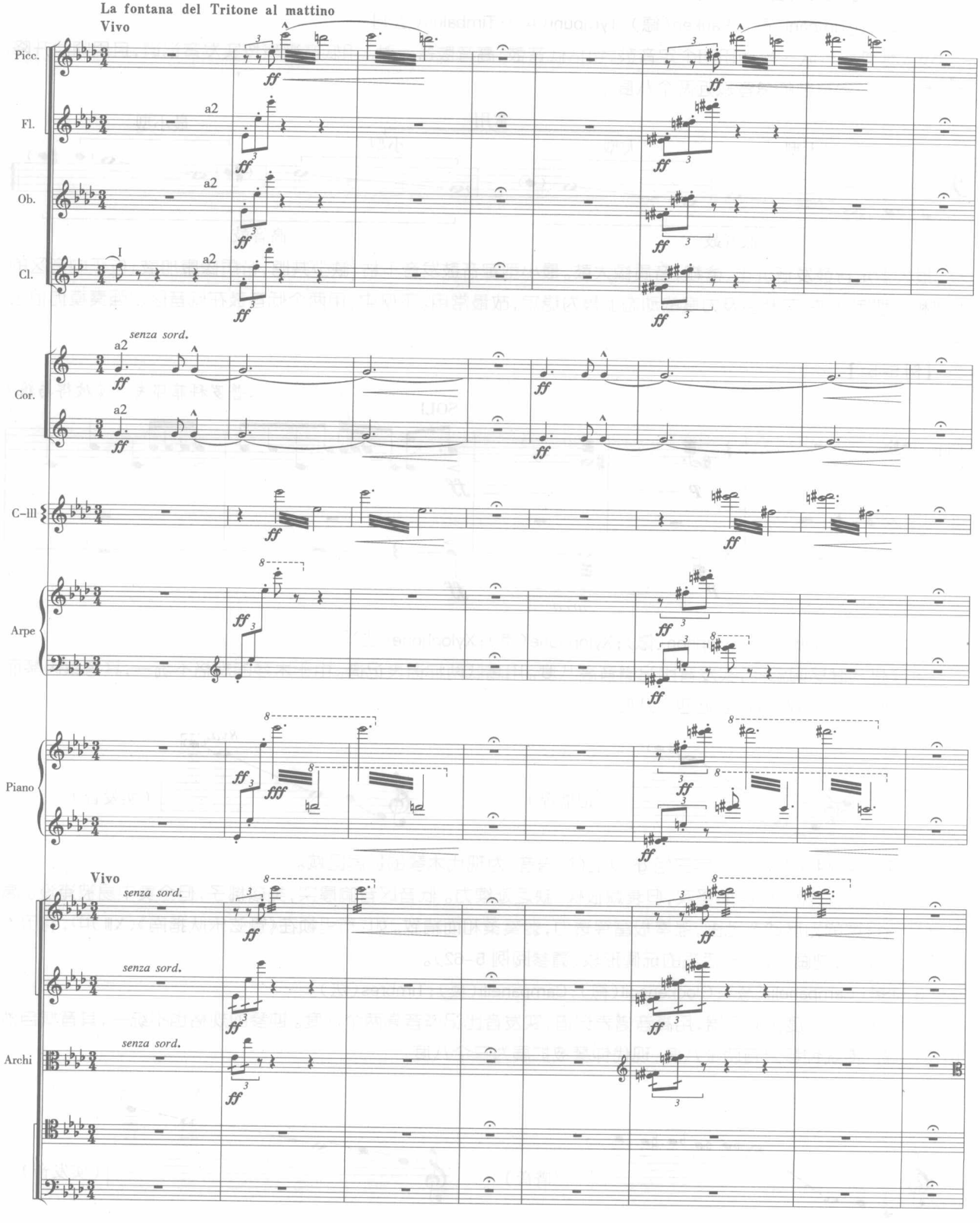
3.钟琴[Campanelli（意）；Glockenspil（德）；Campanelli（英）；Timbres（法）]

钟琴属于十五度移调乐器，用高音谱表记谱，实发音比记谱音高两个八度。钟琴的规格也不统一，其音域自然也有差异。传统钟琴只有两个八度，现代钟琴被扩展为三个八度：



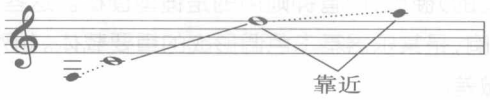
由于钟琴板条的制作材料是金属的，总的发音明亮、清澈，强奏辉煌灿烂，弱奏明亮柔和。最高音区缺少共鸣，音高也不很确定。下例中，钟琴与钢琴、短笛及第一小提琴的结合，以震音和弦奏法描绘出水珠喷射四溅的情景：

【例 5-52】



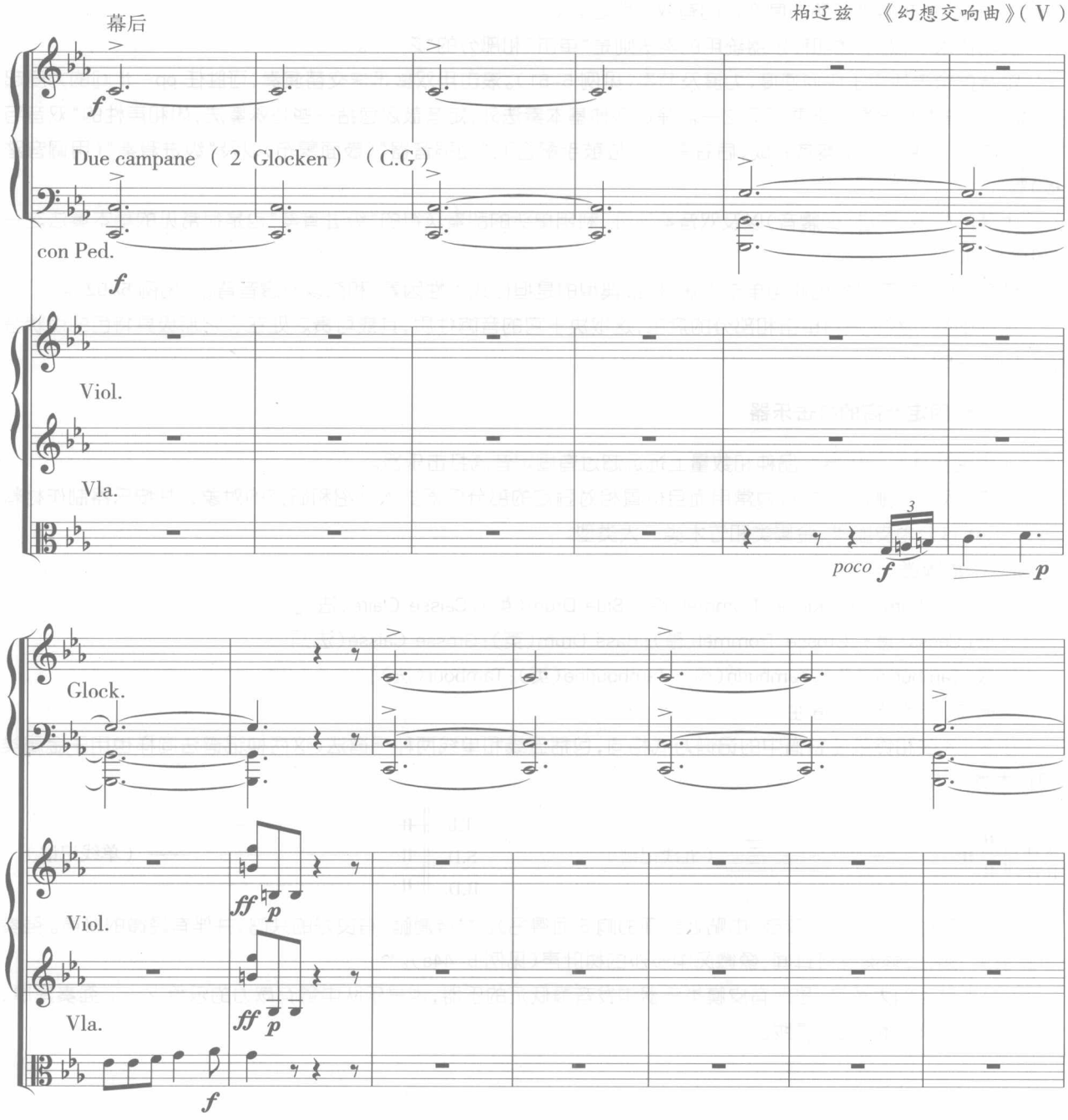
4.管钟[Campane(意);Glocken(德);Bells(英);Cloches(法)]

由一组长短、粗细不等的金属管悬挂在架子上的乐器叫管钟。管钟用高音谱表按实发音记谱,由于规格不等,其音域也不统一。最大跨度在两个八度以上,最常用的音域是一个半八度左右:



管钟发音强奏辉煌、洪亮,弱奏柔和。既具有凯旋般的性格,又带有宗教般的神秘。其色彩变化取决于演奏力度和敲击器。下例中,由幕后传来的微弱钟声,象征着丧钟,烘托出恐怖的刑场气氛:

【例 5-53】



（二）敲击器、敲击部位及演奏技术

以上四种有固定音高打击乐器所使用的敲击器，从形状到软硬度各不相同。其中，定音鼓为球型软槌，钟琴为球型硬槌，木琴为勺型（也有用球型的）硬槌，而管钟则用的是锤型硬槌。这些由于质料不同而形成软硬度不同的槌头，对音色和发音有着直接的影响，是某乐器基本色调形成的重要载体。如对基本敲击器在软硬度上交叉互换，还可获得同类乐器上音响色调的微差。

所有打击乐器都有其相对固定的敲击部位，改变或转移常规的敲击部位是获得丰富音响色彩的有效途径之一。木琴、钟琴及管钟较为特殊，它们即便改变了敲击部位也不会给音色及动态带来多大影响，因而极少采用。定音鼓则不同，它的基本敲击部位大约是在鼓面中心与边缘的二分之一处，若由此部位向鼓面中心推移，音响渐含混，动态加大；若由此部位向边缘推移，则音响渐干，共鸣渐减，动态也变窄。因此，定音鼓上使用不同的敲击部位已成为常规，是获得音色和力度变化的有效手段之一。

演奏技术中，对上述四种乐器统用的奏法则是“单击”和部分的“滚击”。

定音鼓单击适应于任何速度、力度及节奏（见例 5–51）。滚击用双槌迅速交替演奏，可胜任 pp—ff 间的力度起伏，是推向高潮和退潮的重要手段之一。除这两种基本奏法外，定音鼓还包括一些特殊奏法，如和声性的“双音与和弦”（前者可由一位演奏者完成，后者需要多位鼓手配合）、“加弱音器”（鼓面蒙布）以及“级进滑奏”（用调音踏板）等。

木琴除单击、滚击（即震音）以及双音奏法外，利用槌头的刮奏获得的“级进滑奏”也是很常见的基本奏法之一（见例 5–60）。

钟琴，相比之下虽然也使用单击奏法，但最典型的是担任线条性因素、和弦以及震音背景（见例 5–52）。

管钟的基本奏法只有单击和部分的滚击，这取决于它的音响性质，其最可贵之处在于它那极具特色的点状音响（见例 5–53）。

二、无固定音高的打击乐器

无固定音高打击乐器在品种和数量上远远超过有固定音高打击乐器。

本节仅对在交响乐队中极为常用而且位置相对固定的部分乐器纳入介绍和研究的对象，并按乐器制作材料的不同，将其分为皮膜类、金属类和竹木类三大类型。

（一）皮膜类

小鼓[Tamburo（意）；Kleine Trommel（德）；Side Drum（英）；Caisse Claire（法）]

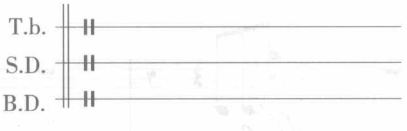
大鼓[Cassa（意）；Grosse Trommel（德）；Bass Drum（英）；Grosse Caisse（法）]

铃鼓[Tamburino（意）；Tamburin（德）；Tambourine（英）；Tambour（法）]

1.记谱、音色及力度特性

小鼓、大鼓和铃鼓在总谱中的记谱方式相同，包括五线和单线两种记谱法（这两种记谱法同样也用于金属类和竹木类打击乐器）：

（五线记谱）

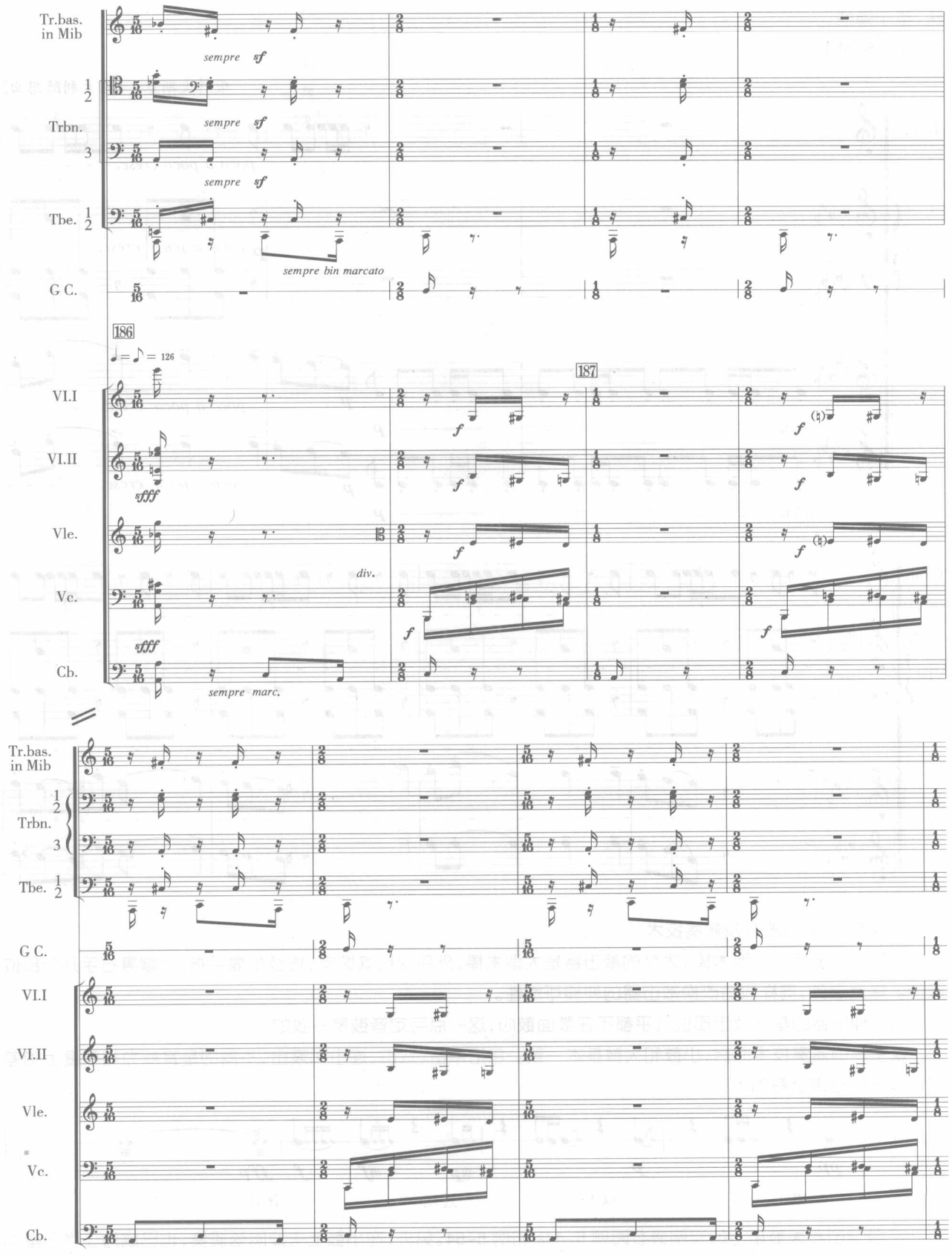


（单线记谱）

（1）小鼓也叫小军鼓或弦鼓（由贴近鼓面的响弦而得名）。发音清脆，有良好的共鸣，并伴有轻微的噪声。强奏音响密集、紧张，弱奏仅可耳闻，像微风中沙沙的树叶声（见例 5–44a）。

（2）大鼓也叫大军鼓，是所有皮膜类乐器中发音最低沉的乐器，也是乐队中最有威力的乐器之一。强奏浑厚，隆隆巨响；弱奏柔和，暗淡朦胧。

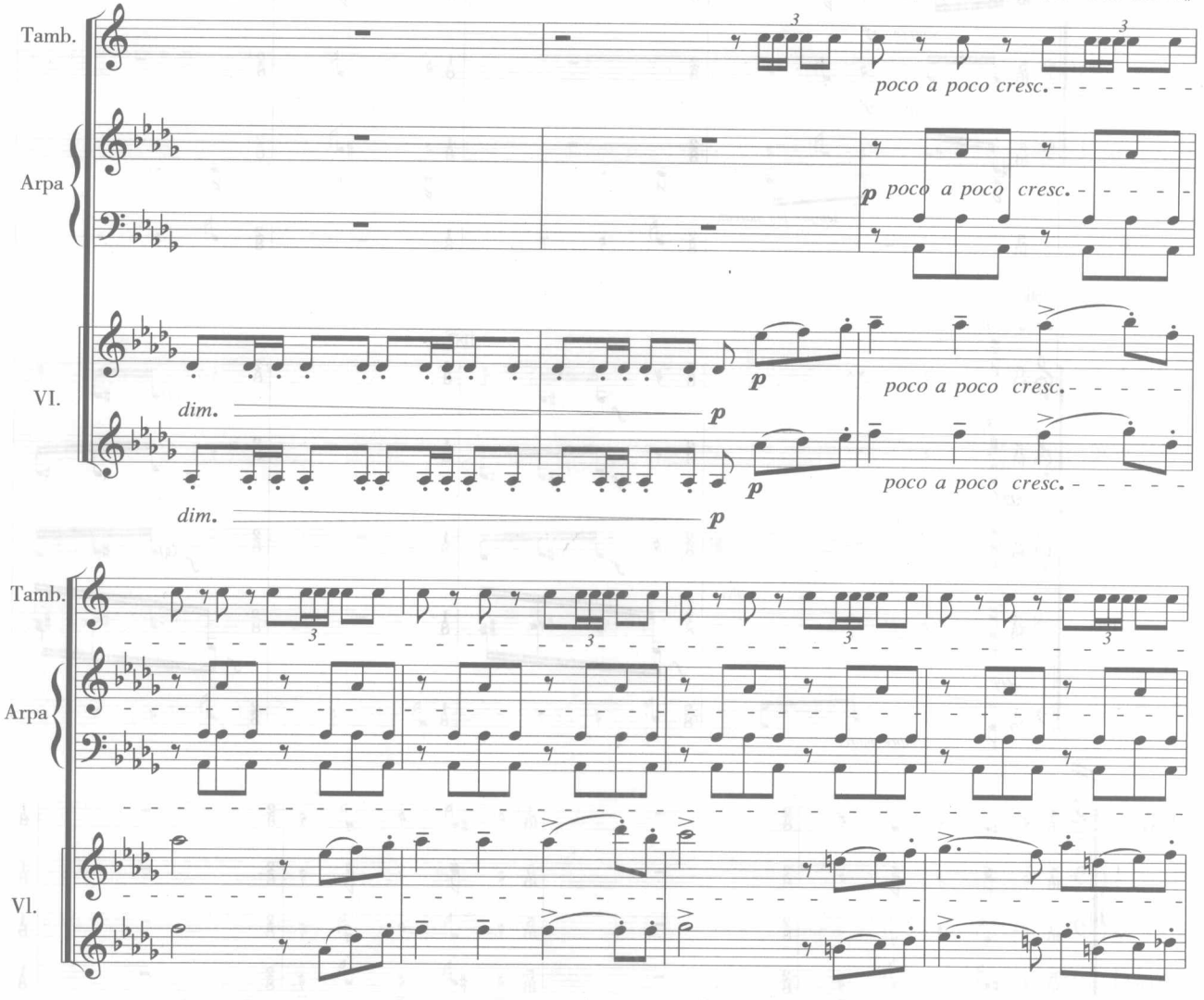
【例 5–54】


Tr.bas. in Mib
Trbn.
Tbe.
G C.
sempre sf
sempre bin marcato
186
187
VI.I
VI.II
Vle.
Vc.
Cb.
div.
sempre marc.

（3）铃鼓单面蒙皮，鼓边框装有金属小铃铛，敲击时皮膜与铃铛同时发响，其音响明快、清脆。强奏有穿透力，弱奏有光彩。是舞蹈性和动感较强的音乐中常用的乐器。下例中意大利情调由于铃鼓的加入而显得更加舒展、轻快，富于弹性：

【例 5-55】

柴科夫斯基《意大利随想曲》

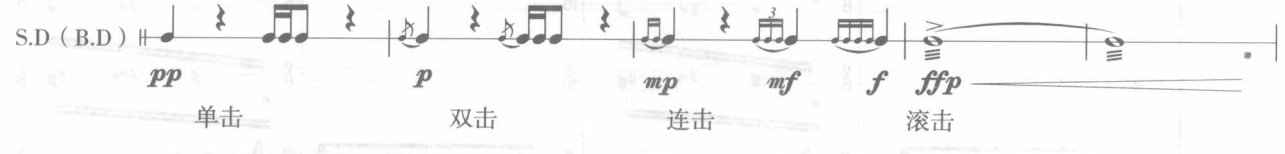


2.敲击器、敲击部位及演奏技术

小鼓的敲击器是小型木棒。大鼓的敲击器是大型木棒，外包软毡或橡皮。铃鼓是靠手指、手掌等右手几个部位敲击。除此之外，同样包括改换敲击器的种种可能性。

这三种乐器的基本敲击部位几乎都不在鼓面鼓心，这一点与定音鼓是一致的。

就主要的演奏技术而言，小鼓和大鼓基本一致。包括单击、双击、连击和滚击，不同的是其威力和厚度上的差异。以单线记谱示意如下：

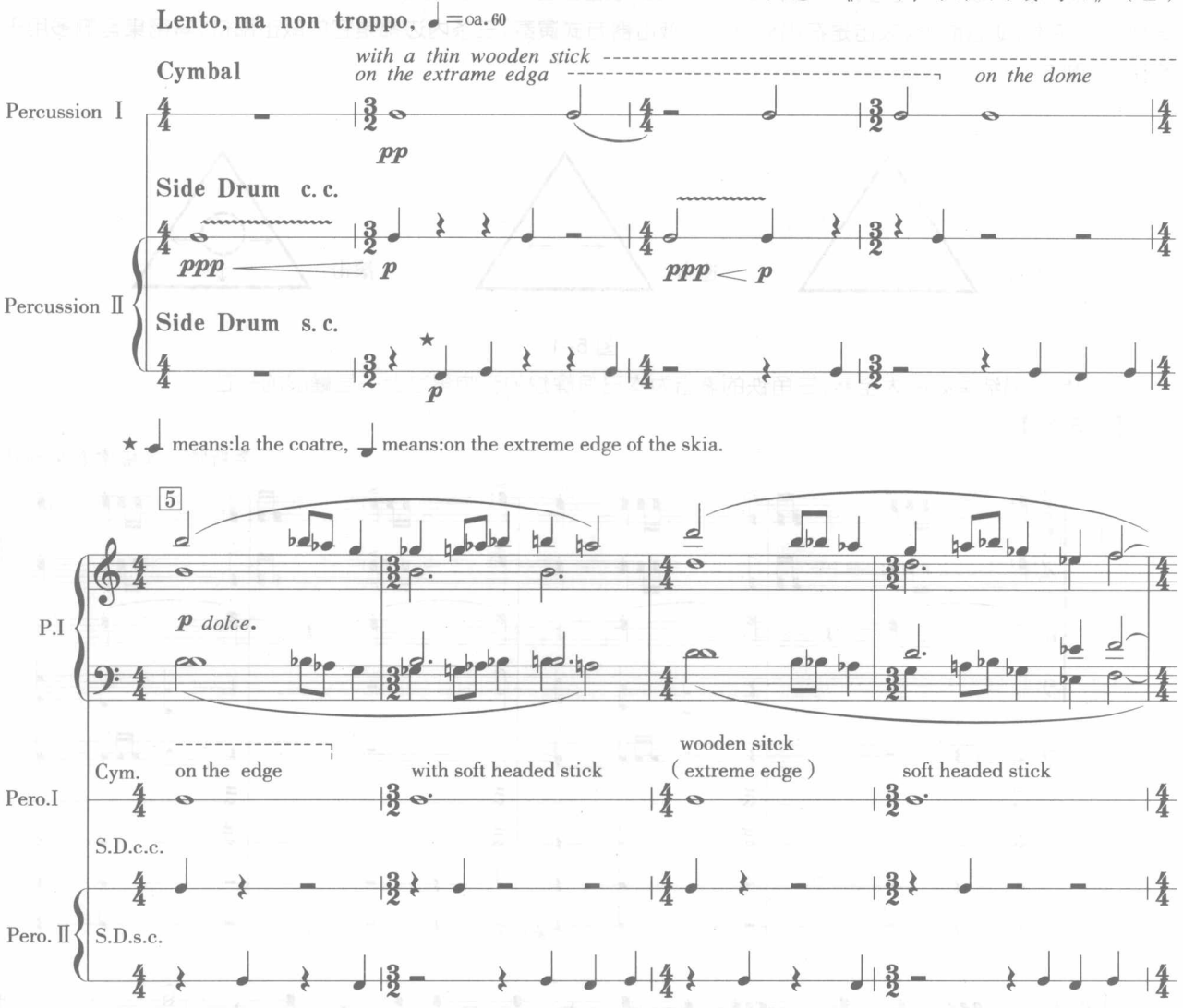


小鼓滚击和大鼓单击的实例请参阅例 5-44a 和例 5-54。另外，在小鼓上去掉响弦演奏，也已成为了当今基本

奏法之一，其音响干枯、闷暗，缺少共鸣。标记术语是 Senza Corde/S.C.(意)。下面是一段小鼓写法的经典实例，这里不仅用有弦(Con Corde / C.C.)、无弦的对比，还指定在不带弦的小鼓上不断变换敲击部位，用的是单击和滚击的交叉结合：

【例 5-56】

巴托克 《双钢琴与打击乐奏鸣曲》(Ⅱ)



铃鼓的演奏技术主要有叩击、摇击和搓击三种，叩击最多用，与小鼓和大鼓上的单击相类似。例 5—55 便属此类奏法。

(二) 金属类

三角铁[Triangolo(意)；Triangel(德)；Triangle(英)；Triangle(法)]

钹[Piatti(意)；Becken(德)；Cymbals(英)；Cymbales(法)]

大锣[Tam-tam(意)；Tam-tam(德)；Tam-Tam(英)；Tam-tam(法)]

1.敲击器、音色及力度特性

(1)三角铁的规格大小不等，演奏方式是用弦(或线)将其挂在手指或架子上，用金属棒或其它敲击器敲击。三角铁音量不大，但有极强的穿透力，是乐队中高频泛音最多的乐器，具有银铃般的音色特性。

(2)钹有对钹(双片)、吊钹(单片)之分。对钹为体振动，没有敲击器，吊钹敲击器为球型软槌。钹的音响具有

非常强的穿透力和宽广的动态范围(*pp*—*ff*),发音铿锵有力,灿烂辉煌。

(3)大锣通常被悬挂在架子上演奏,用大鼓槌敲击。大锣的音响宏大,浓郁而低沉,带有阴森、恐怖的感觉。无论强奏、弱奏,大锣都有很稳定的声音持续能力。

2.敲击部位及演奏技术

(1)三角铁的敲击部位与演奏技术有关。单击的敲击部位在外框,动态最大。连击的敲击部位在内框,以反向直线方式演奏,动态最小。滚击是在内框以旋转敲击器方式演奏,三条内边都是它的敲击部位,其密集音响多用于全奏(见图 5-1)。

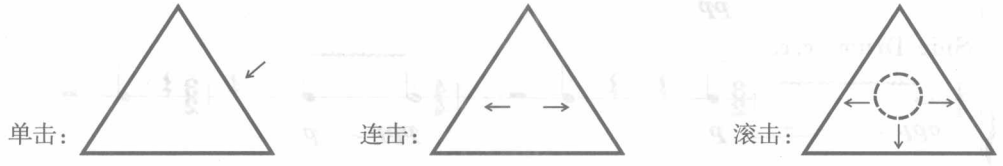
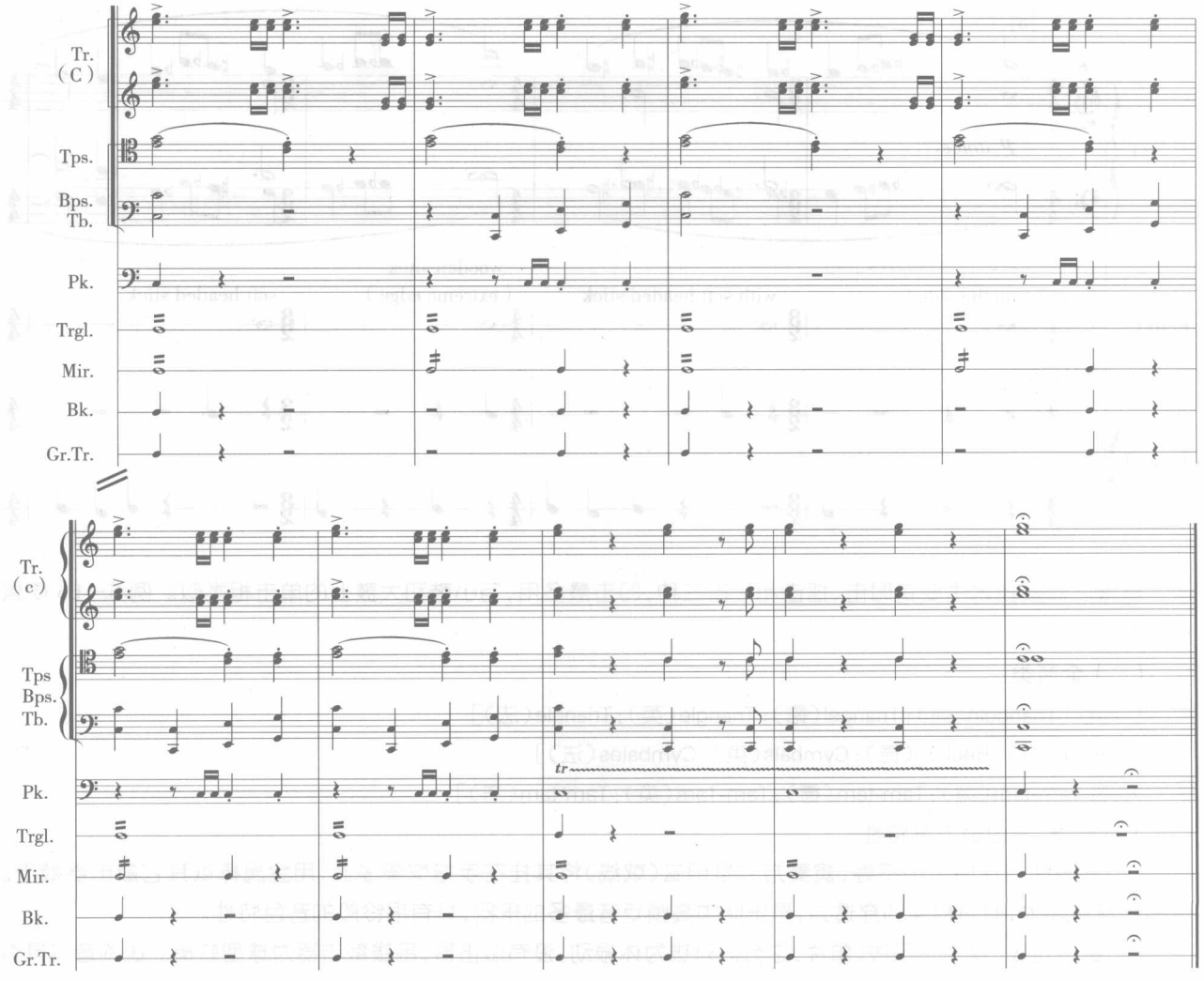


图 5-1

下例是作品结尾处的大全奏,三角铁的滚击为本已很辉煌的音响再涂上一层耀眼的光芒:

【例 5-57】

李斯特 《塔索》交响诗



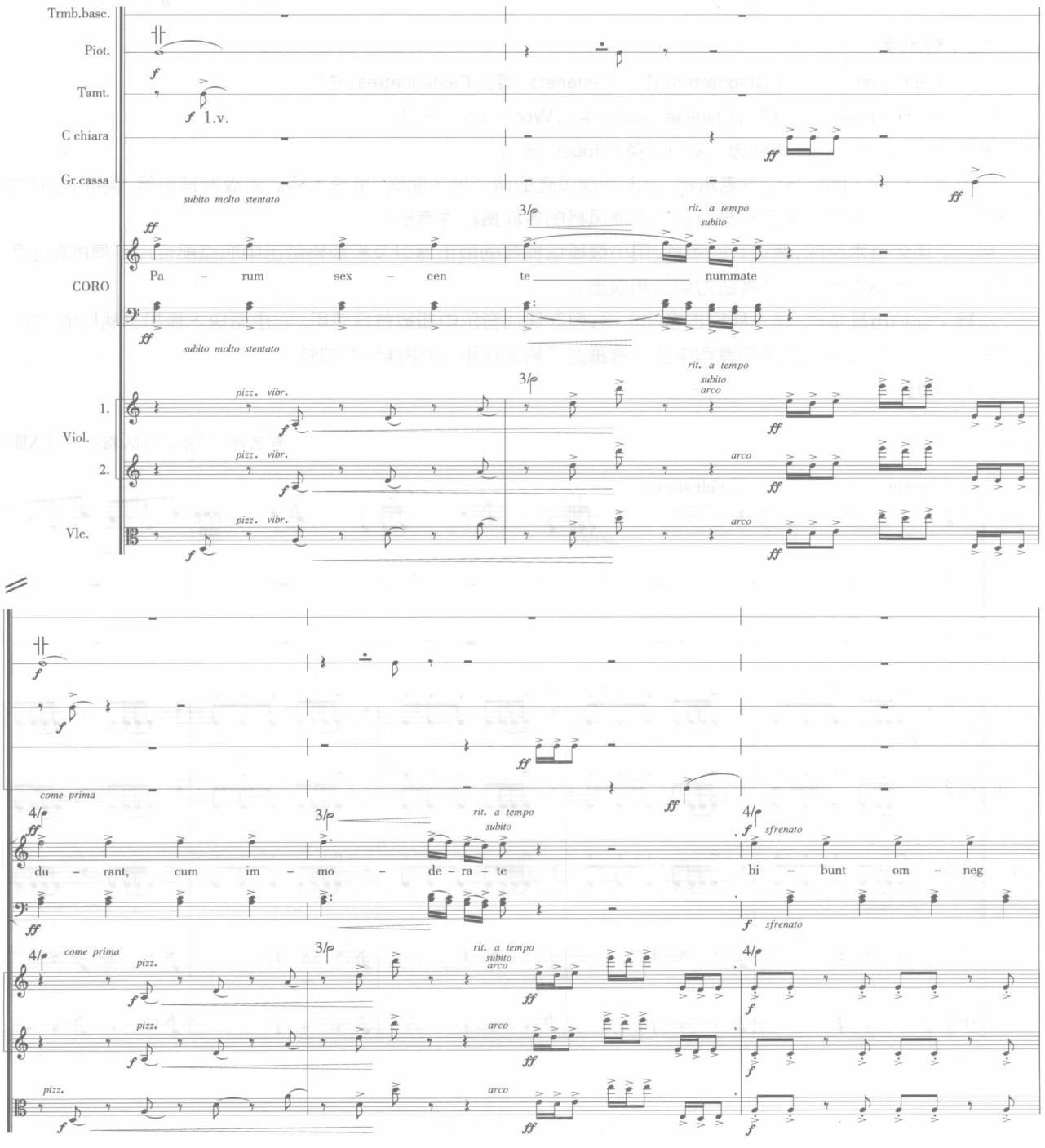
(2)对钹演奏技术的核心是双片互击，主要有单击和滚击两种；吊钹的主要奏法也包括单击和滚击，但它是靠槌击获得。下例选自奥尔夫的《布兰之歌》第 14 段结束之前，这里运用双片扬击(⫲)与单片闷击(⫰)相交替的奏法，勾勒出棱角十足的乐队音响：

【例 5-58】

奥尔夫 《布兰之歌》 (14)

Trmb.basc.
Piot.
Tamt.
C chiara
Gr.cassa
CORO
Viol. 1. 2.
Vle.

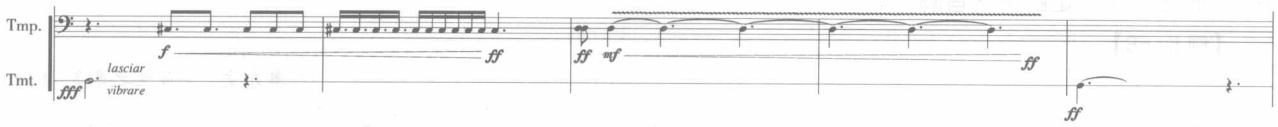
subito molto stentato
rit. a tempo subito
Pa - rum sex - cen te nummate
pizz. vibr.
arco
come prima
du - rant, cum im - mo - de - ra - te bi - bunt om - neg
sfrenato
pizz.



(3)大锣的敲击部位与吊钹相反(吊钹的最佳敲击部位是厚度最薄处的边缘)，它的最佳敲击部位是厚度最薄的中心处。大锣的基本奏法也包括单击、滚击两种。下例中，大锣在各种力度上的单击，强化了铜管和声的金属性色彩：

【例 5-59】

鲁托斯拉夫斯基 《乐队协奏曲》（Ⅰ）



（三）竹木类

响板[Castagnetti（意）；Kastagnetten（德）；Castanets（英）；Castagnettes（法）]

梆子[Wood block（意）（德）；Chinese block（英）；Wood bloc（法）]

乐鞭[frusta（意）；Peitsche（德）；Whip（英）；fouet（法）]

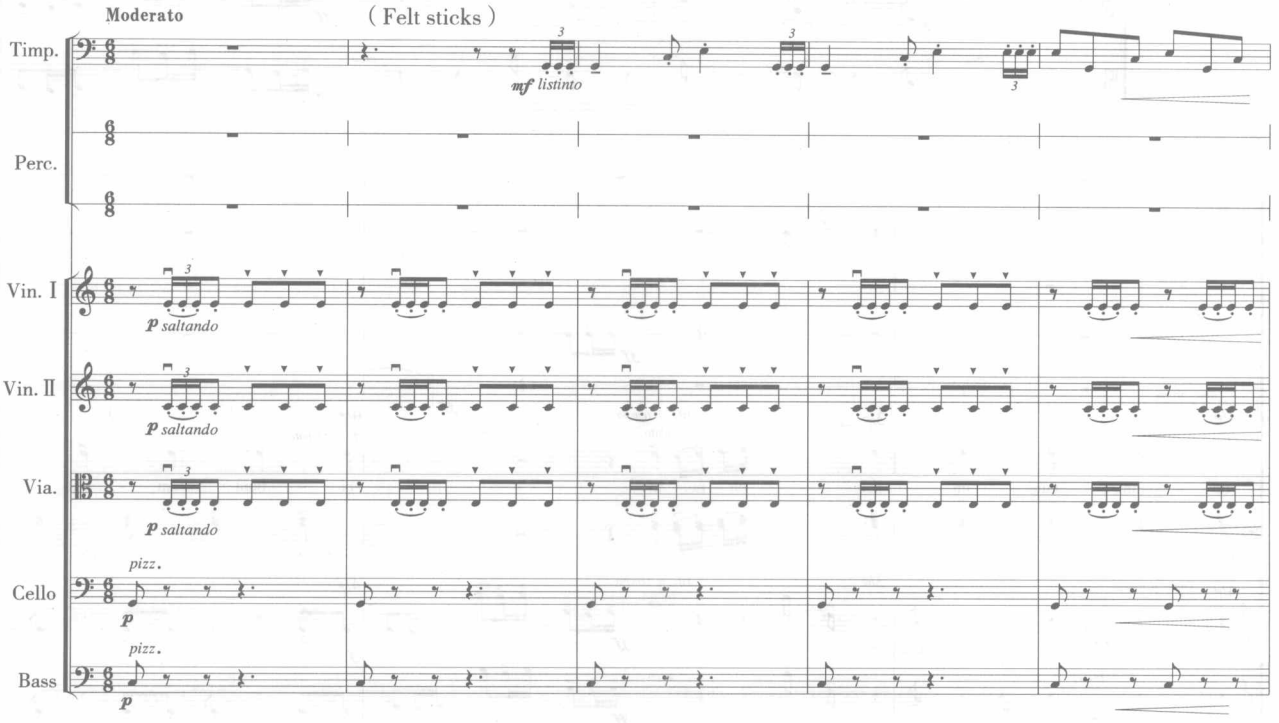
响板是一件源于西班牙的古老乐器，由形状像贝壳的两片硬木制成，带有木柄。响板发音清脆、响亮，多作为特殊的色彩性节奏乐器用于西班牙及拉丁美洲风格的各种舞蹈性音乐中。

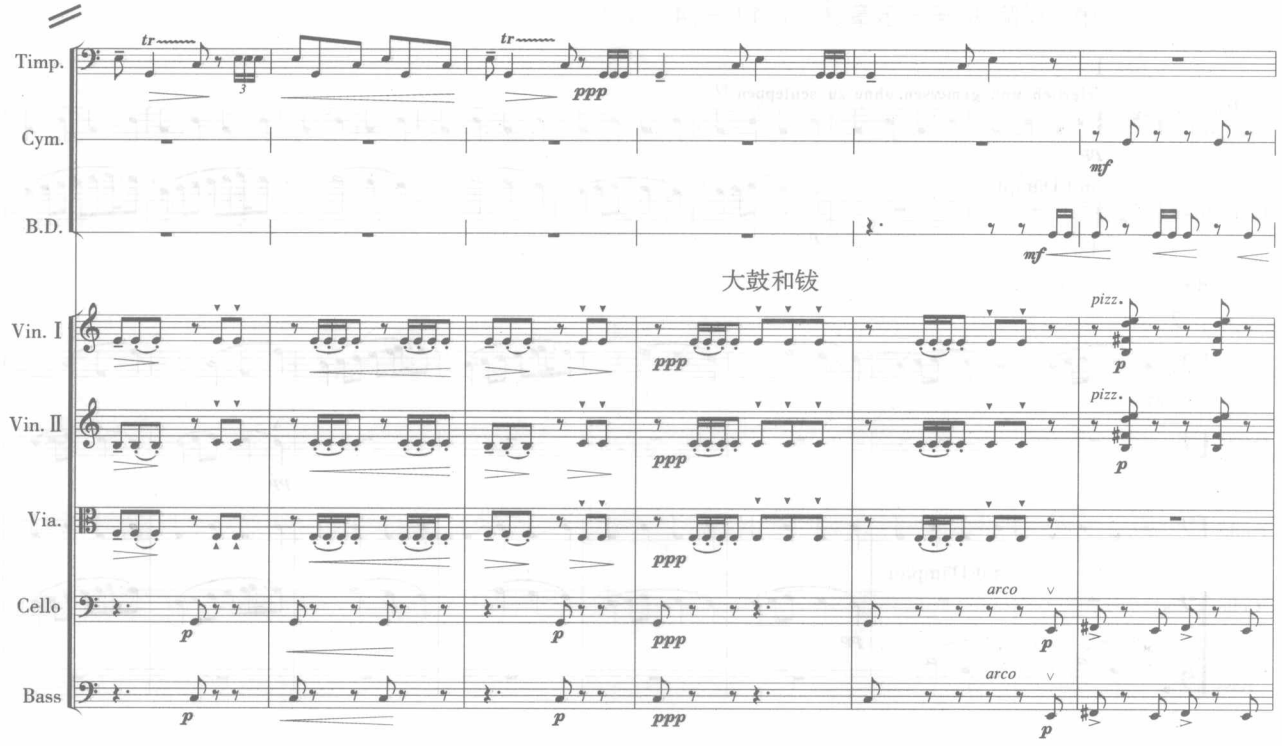
梆子是用紫檀木制成，两边开一条缝，用小鼓棒或钟琴的敲击器以及板鼓棒敲击中心点部位。不同的敲击器和敲击部位可改变音色。主要奏法为单击和滚击。

乐鞭又称拍击鞭或鞭，是一种很古老的乐器，但在现代音乐中却被普遍使用。它由两块木板加手柄构成，为体振动乐器。多以单击并在简单节奏型中担负着画龙点睛的作用，效果强烈而独特。

【例 5-60】

布里顿 《管弦乐队指南》（XIII）





以上是布里顿的《管弦乐队指南》变奏 XIII，这段音乐专为打击乐器而写，除我们本节所介绍的有固定音高打击乐器中的钟琴和管钟没有使用外，包含了所讲到的几乎所有其他打击乐器。注意，有些乐器需格外用心才能听辨出来，这里既有每种乐器的分别展示，更有各种不同乐器的同时交叉组合。

作业 4

作业 5-7　思考题。

(1)何谓打击乐器？它有几种分类方式？分类的依据是什么？

(2)有固定音高打击乐器中最常用的是哪些？

(3)简述定音鼓的记谱、音域、各音区音色及力度特性？

(4)木琴和钟琴是相同度数的移调乐器吗？它们的记谱、音域、各音区音色及力度特性如何？

(5)简述管钟的记谱、音域及音色特性。

(6)以上四种有固定音高打击乐器各使用什么敲击器？常规敲击部位应在何处？各自包括哪些主要演奏技术？

(7)无固定音高打击乐器通常被分为几类？每种类型中最常用的是哪些乐器？它们一律采用何种记谱方式？

(8)皮膜类打击乐器主要包括哪些？各自的音色及力度特性如何？简述其敲击器、敲击部位及演奏技术。

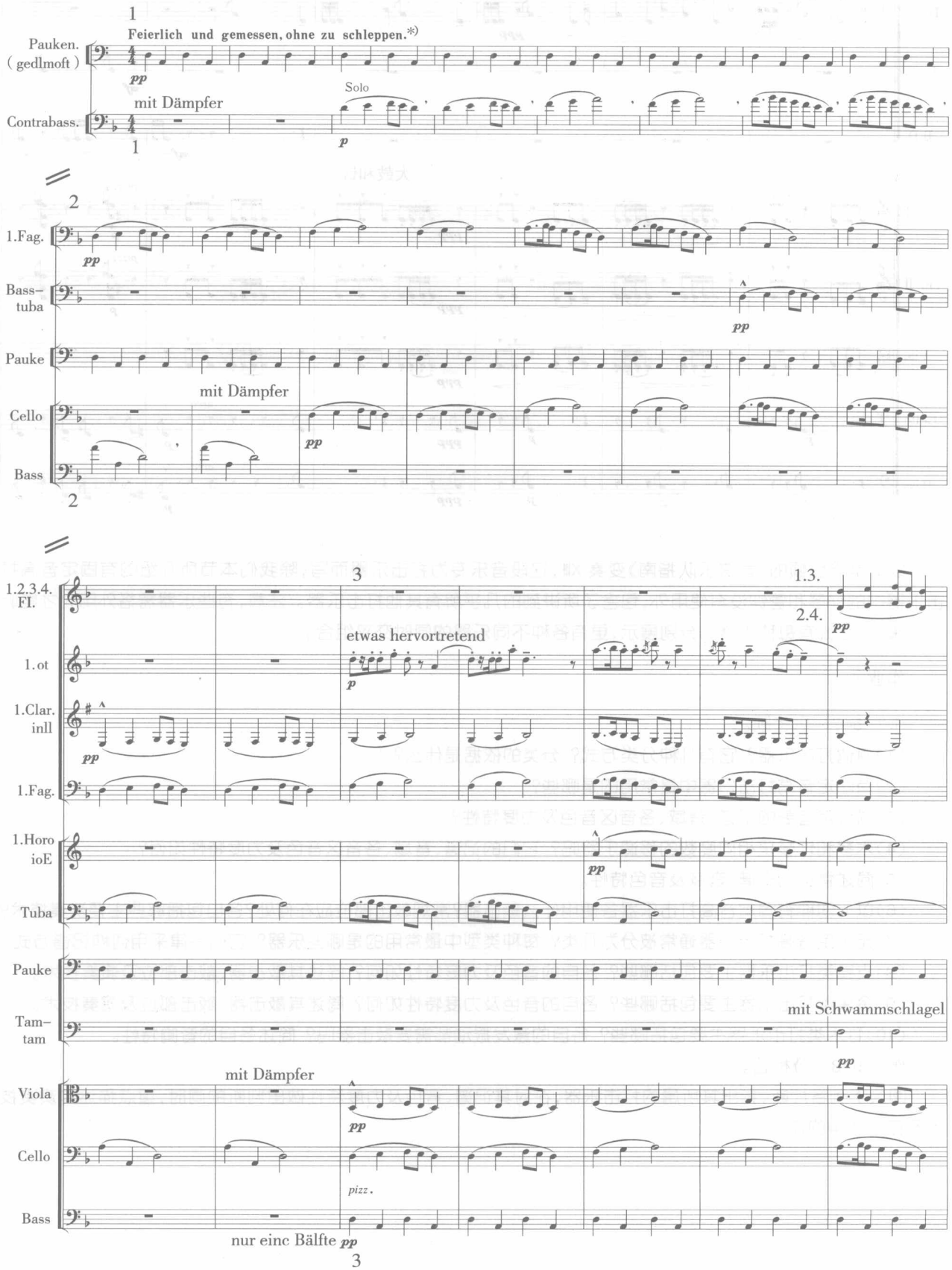
(9)金属类打击乐器主要包括哪些？各自的音色及力度特性如何？简述其敲击器、敲击部位及演奏技术。

(10)竹木类打击乐器主要包括哪些？各自的激发振动都需要敲击器吗？简述各自的音响特性。

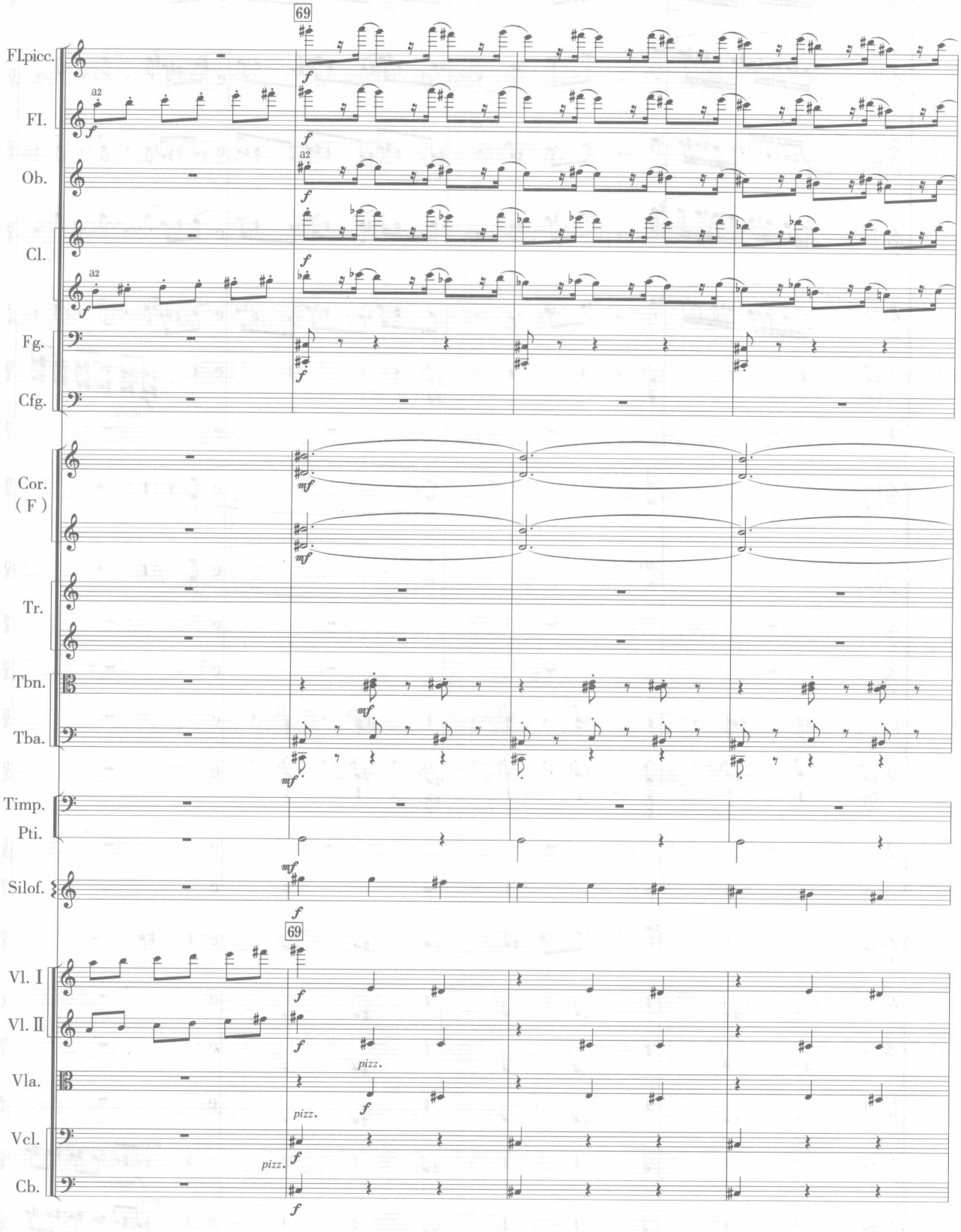
作业 5-8　分析题。

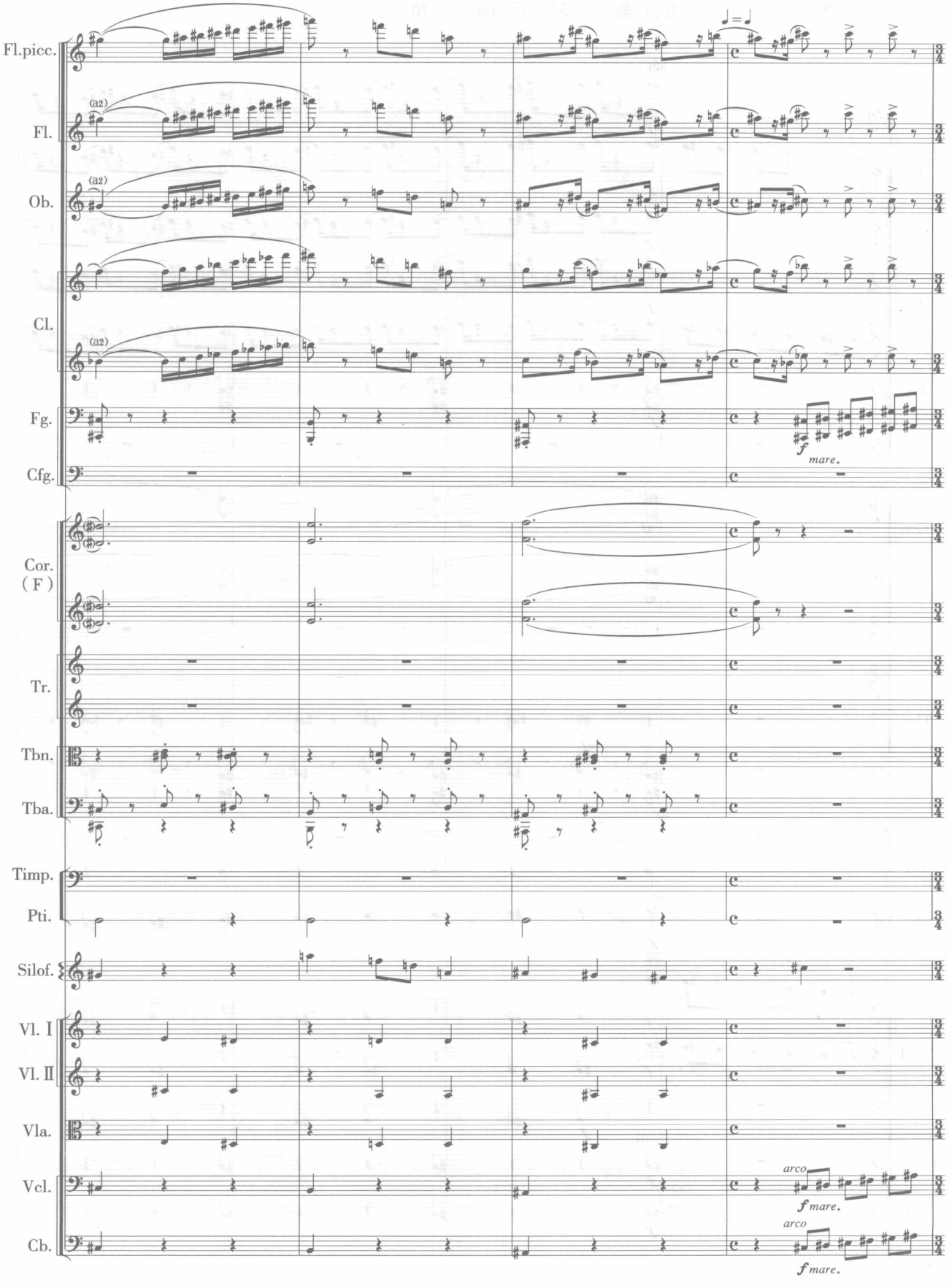
阅读下列各片断，指出其所属的打击乐器，在对其记谱、音色及力度特性做出判断的同时，重点描述其演奏技术及在乐队中的作用。

（1）马勒：《第一交响曲》第三乐章（标号 1 — 4 ）。

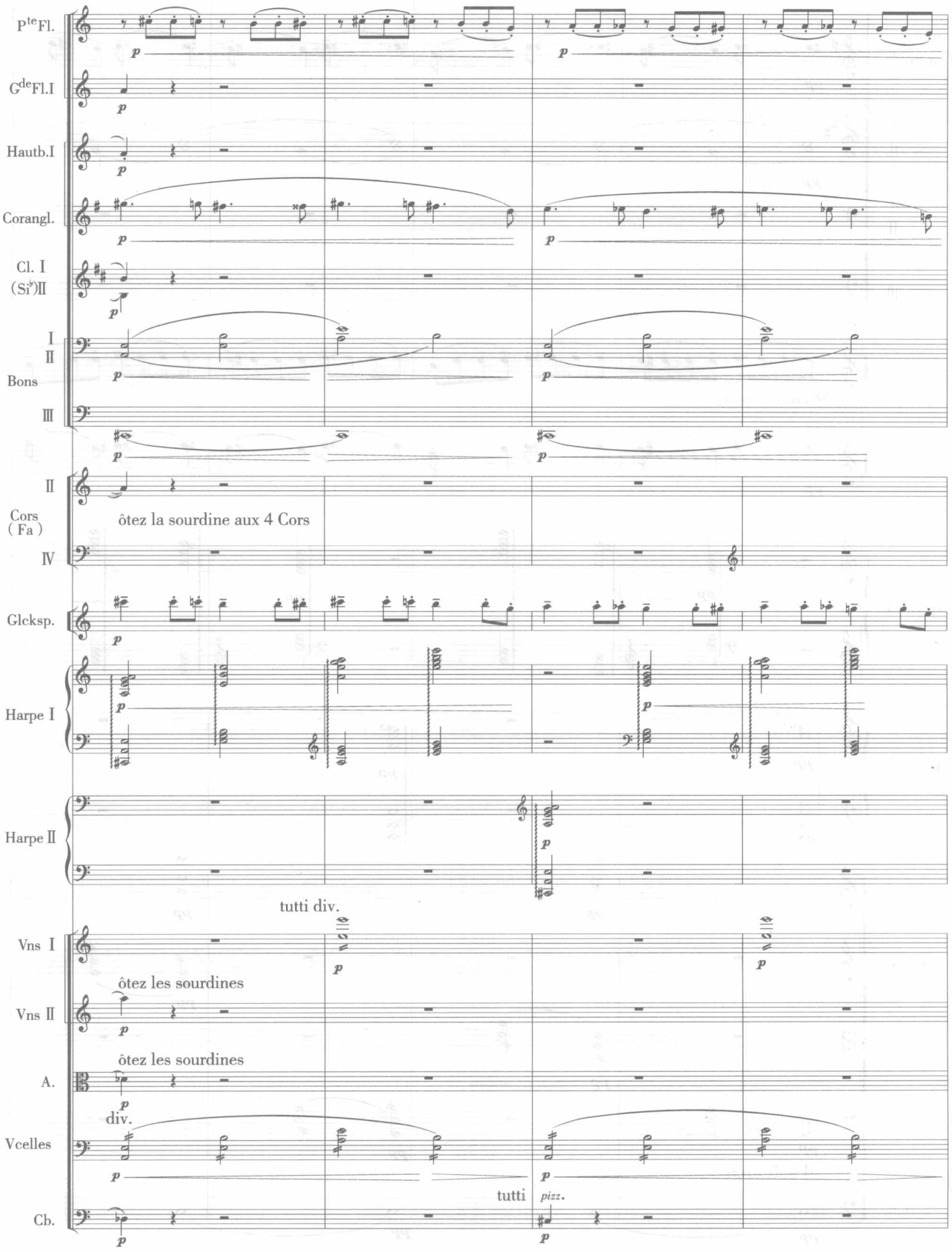


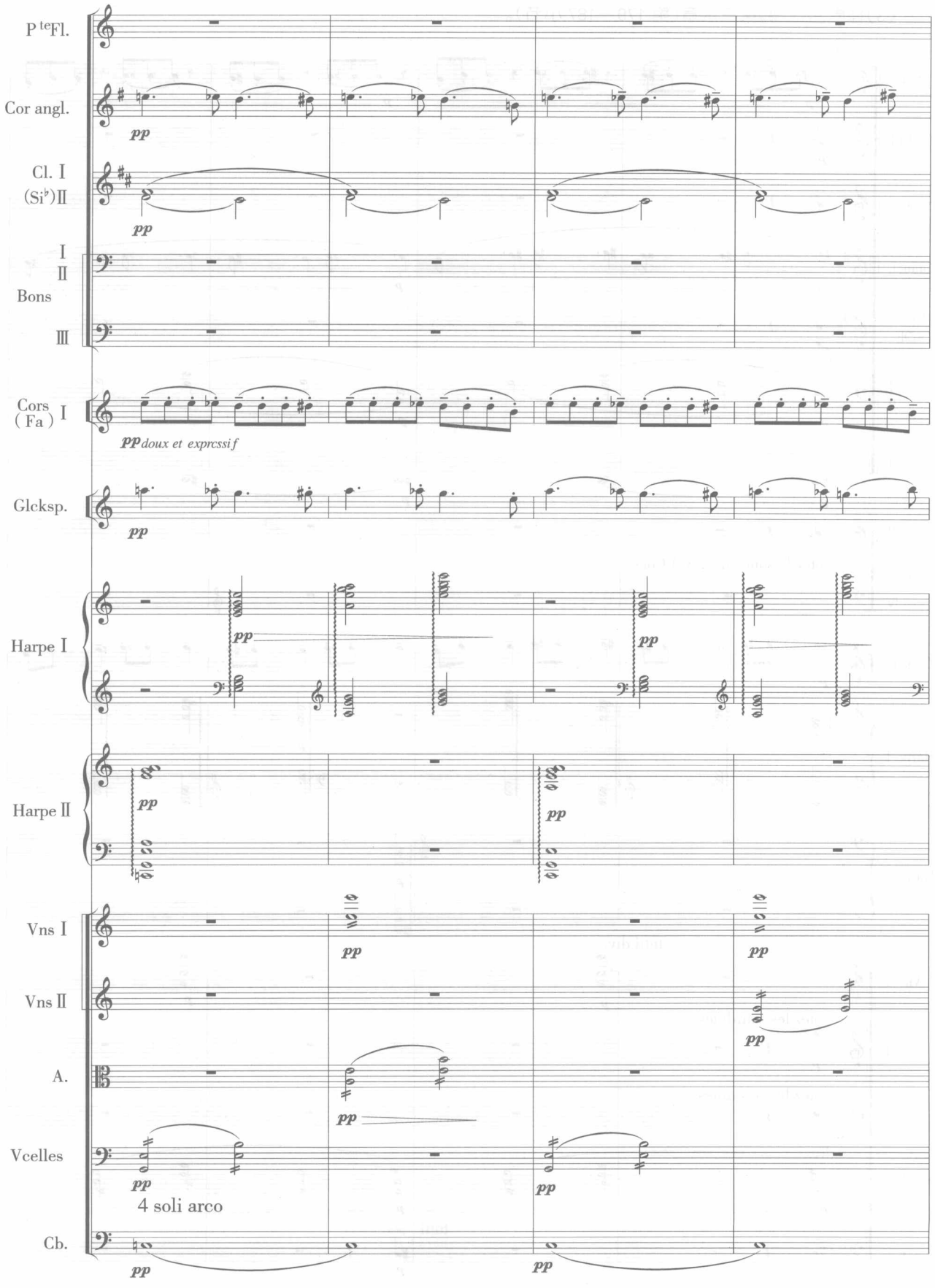
（2）肖斯塔科维奇：《第五交响曲》第二乐章（标号 69 — 70 ）。



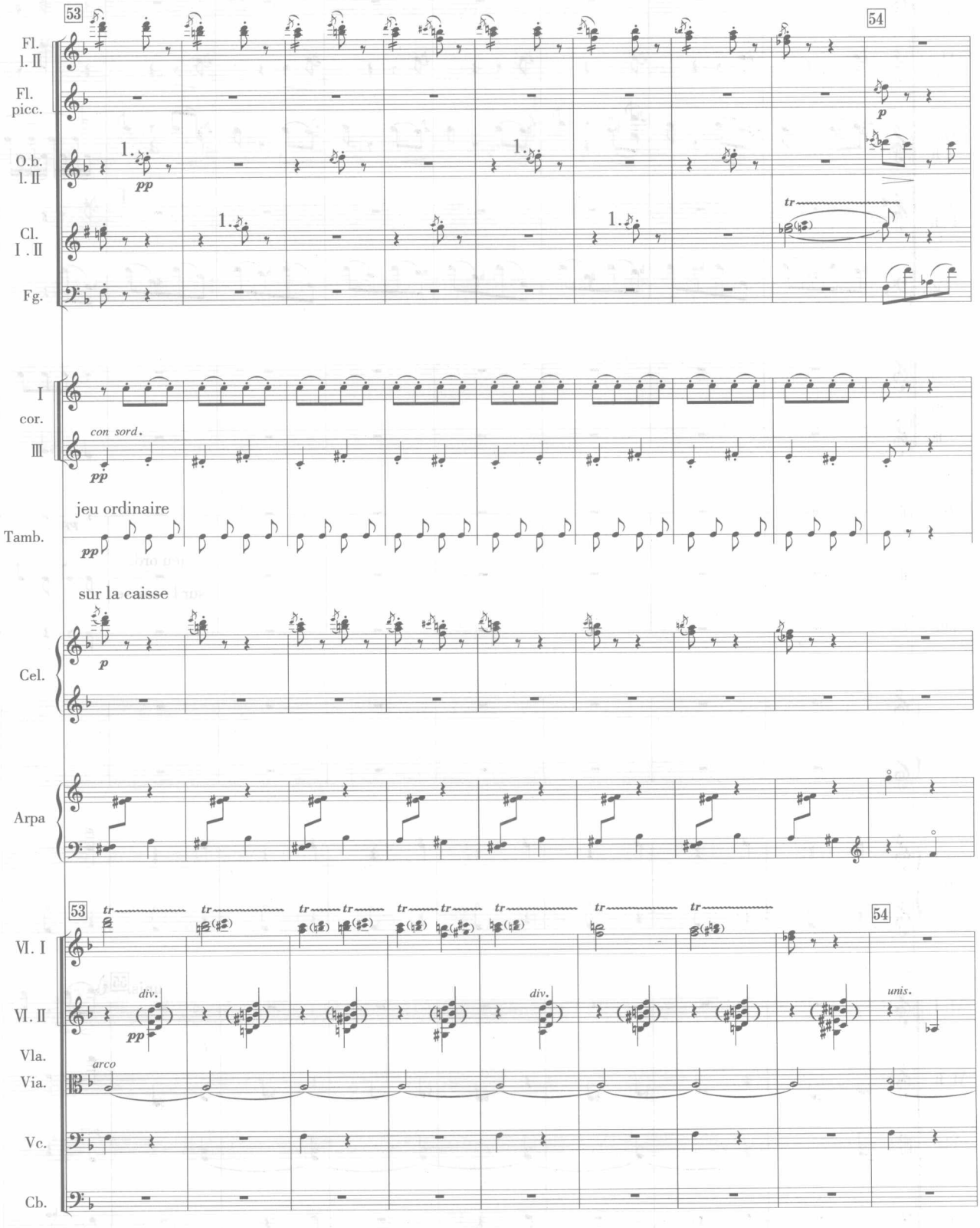

Fl.picc.
Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cfg.
Cor.
(F)
Tr.
Tbn.
Tba.
Timp.
Pti.
Silof.
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vcl.
Cb.
(a2)
f mare.
arco

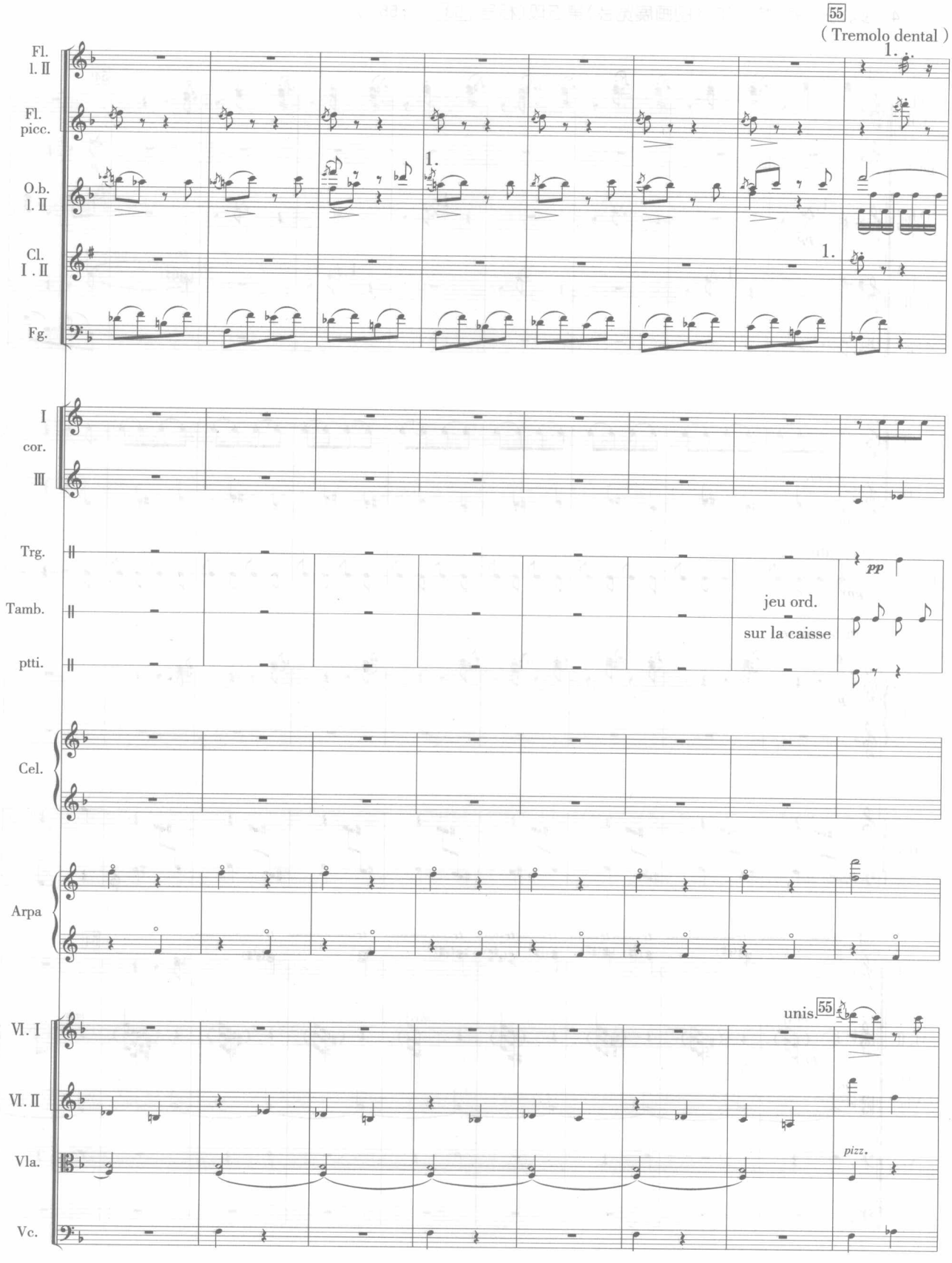
（3）德彪西：《海》第三乐章（第 179—187 小节）。

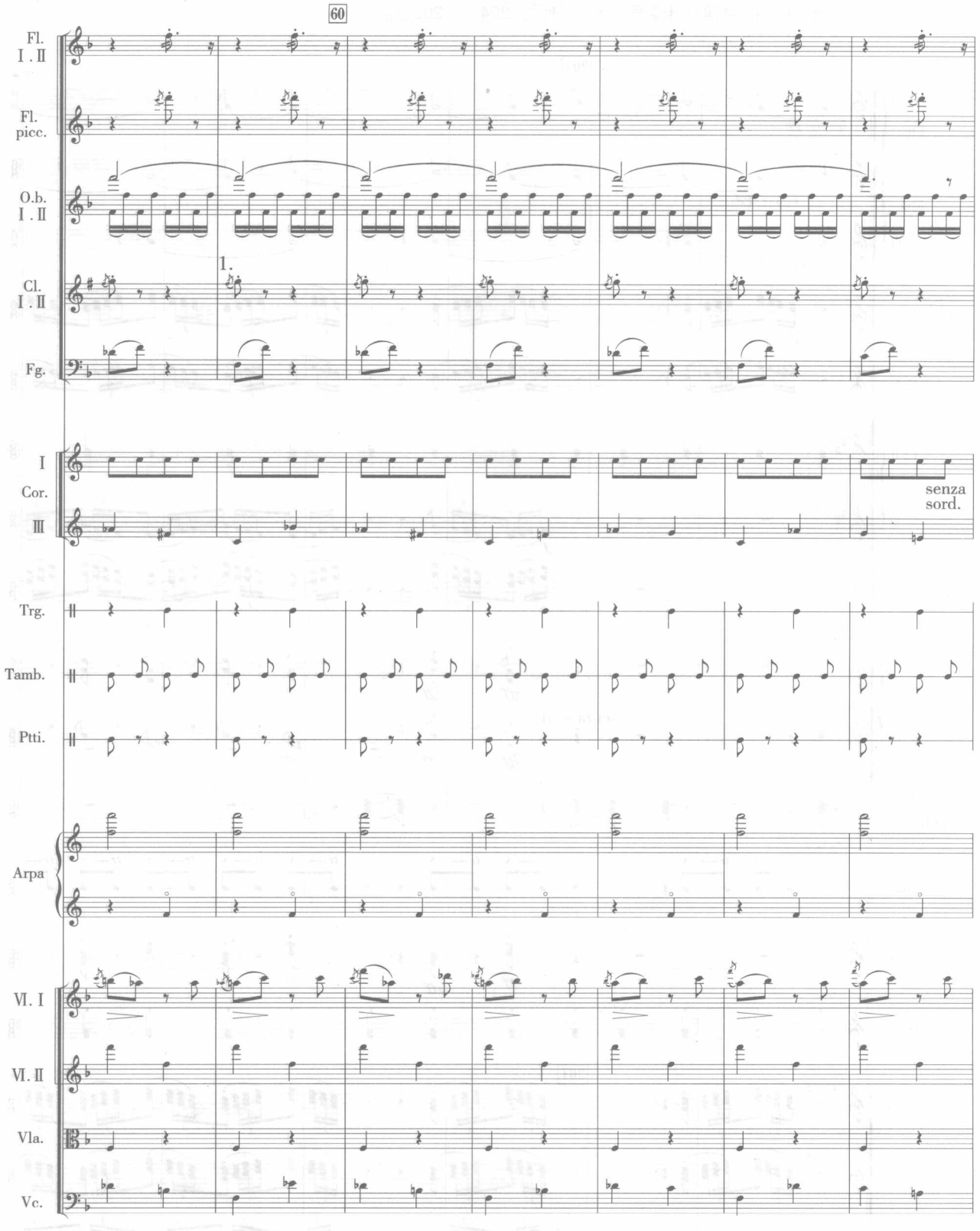



P te Fl.
Cor angl.
pp
Cl. I
(Si♭) II
pp
I
II
Bons
III
Cors
(Fa) I
pp doux et expressif
Glcksp.
pp
Harpe I
pp
pp
Harpe II
pp
pp
Vns I
pp
pp
Vns II
pp
A.
pp
Vcelles
pp
pp
4 soli arco
Cb.
pp
pp

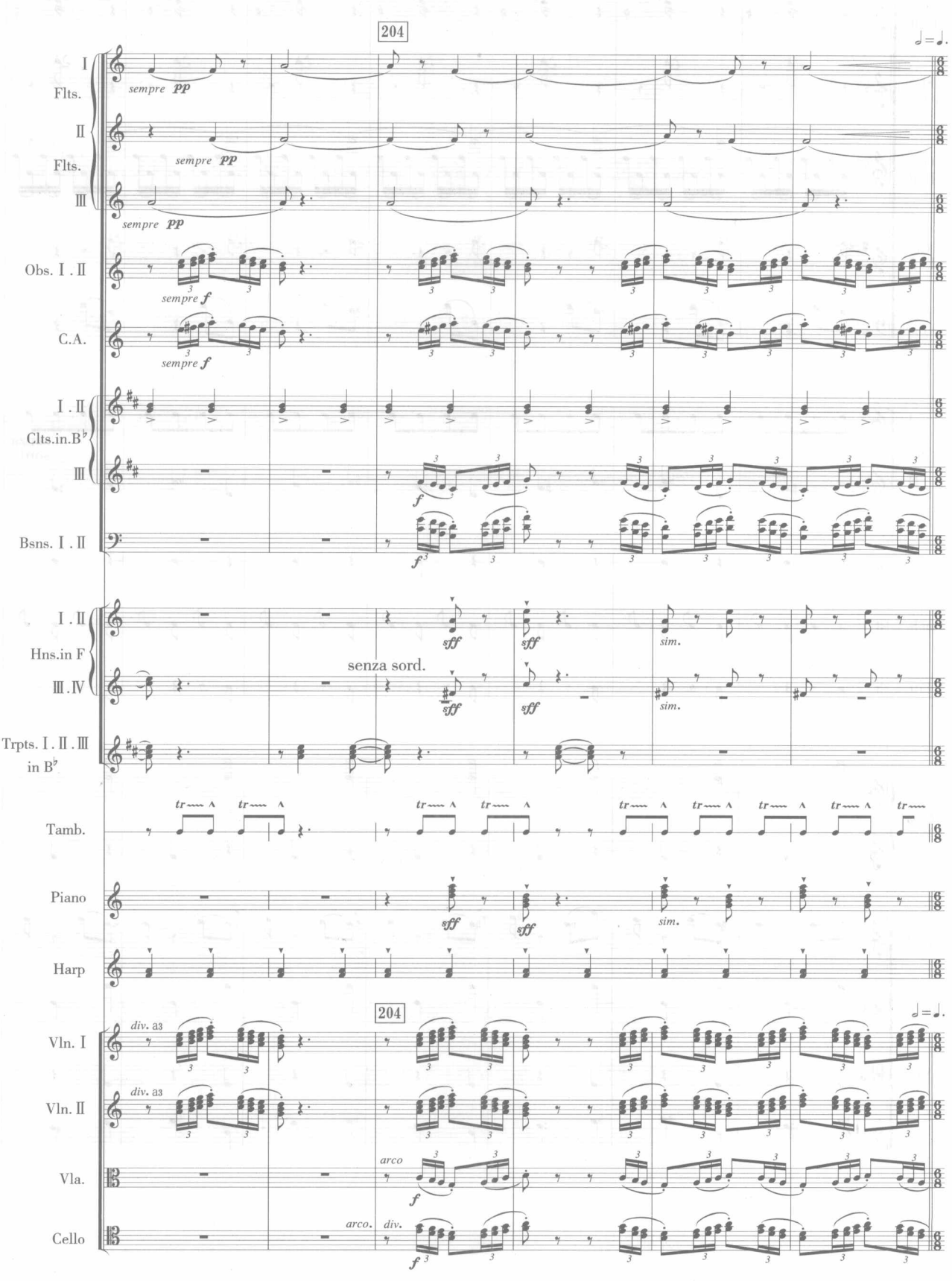
（4）穆索尔斯基、拉威尔：《图画展览会》第五段（标号 53 — 55 ）。

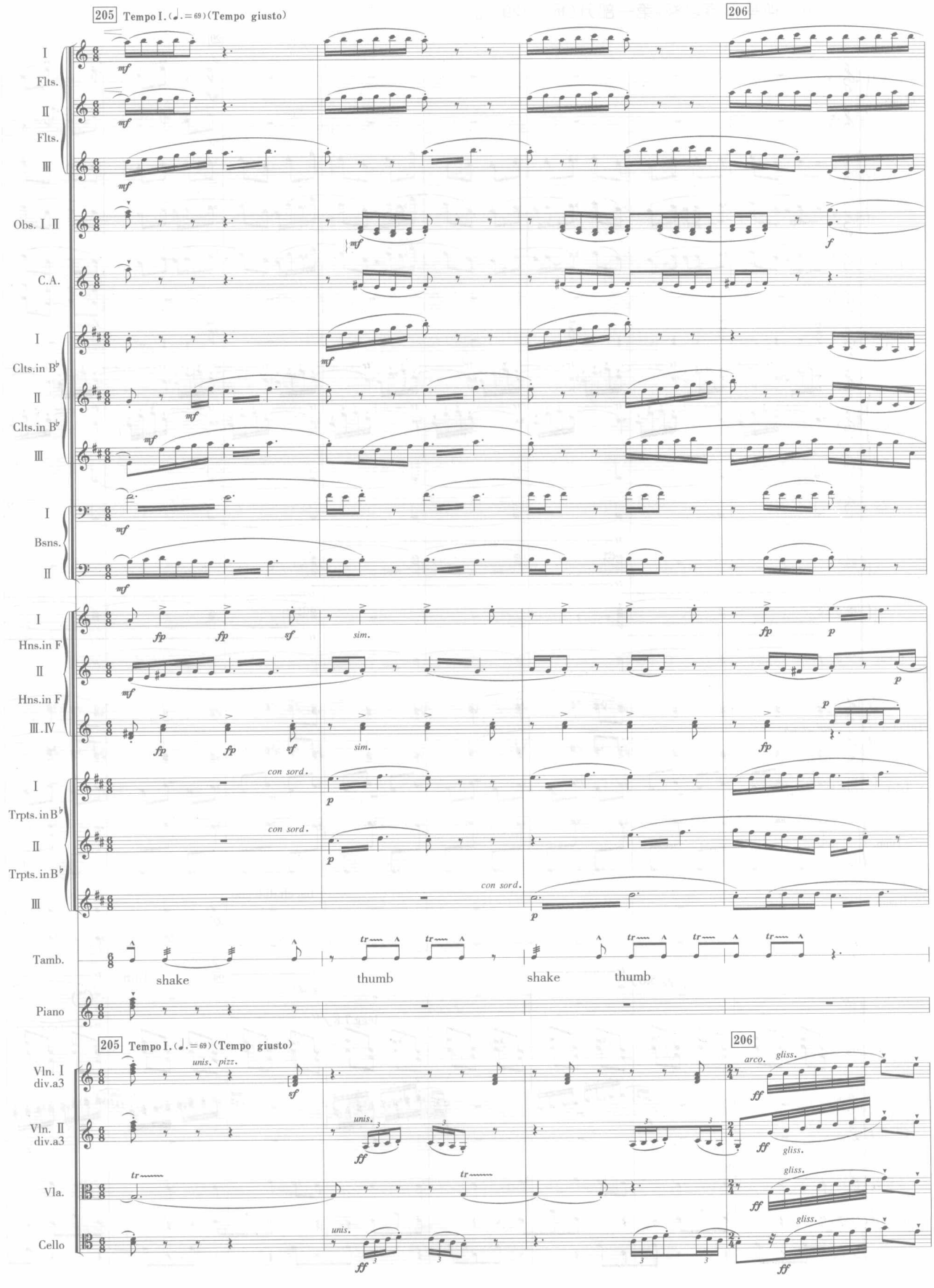



55
(Tremolo dental)
Fl. I. II
Fl. picc.
O.b. I. II
Cl. I . II
Fg.
I
cor.
III
Trg.
Tamb.
ptti.
jeu ord.
sur la caisse
pp
Cel.
Arpa
unis.
55
VI. I
VI. II
Vla.
Vc.
pizz.

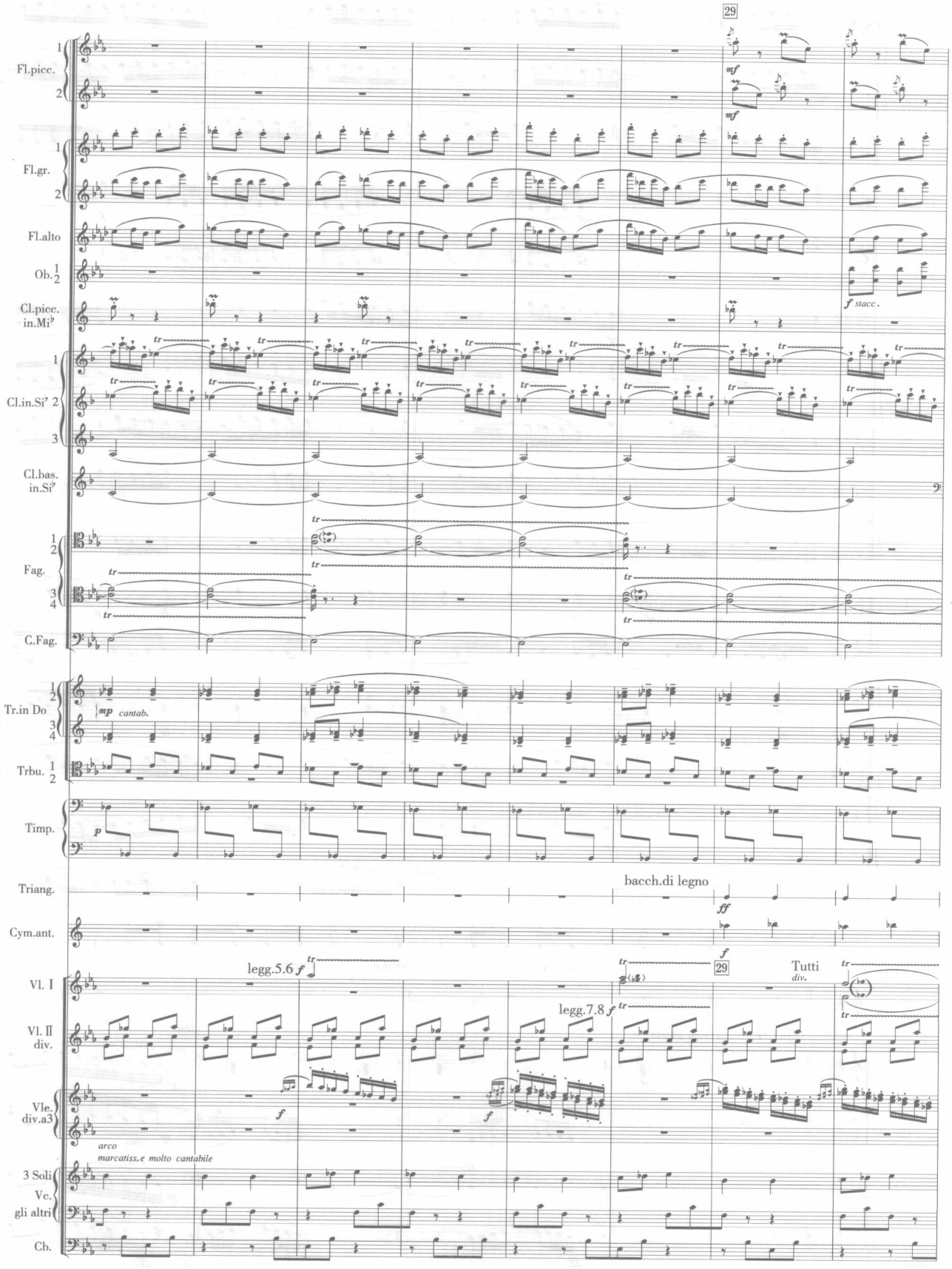

60
Fl.
I . II
Fl.
picc.
O.b.
I . II
1.
Cl.
I . II
Fg.
I
Cor.
III
senza
sord.
Trg.
Tamb.
Ptti.
Arpa
VI. I
VI. II
Vla.
Vc.

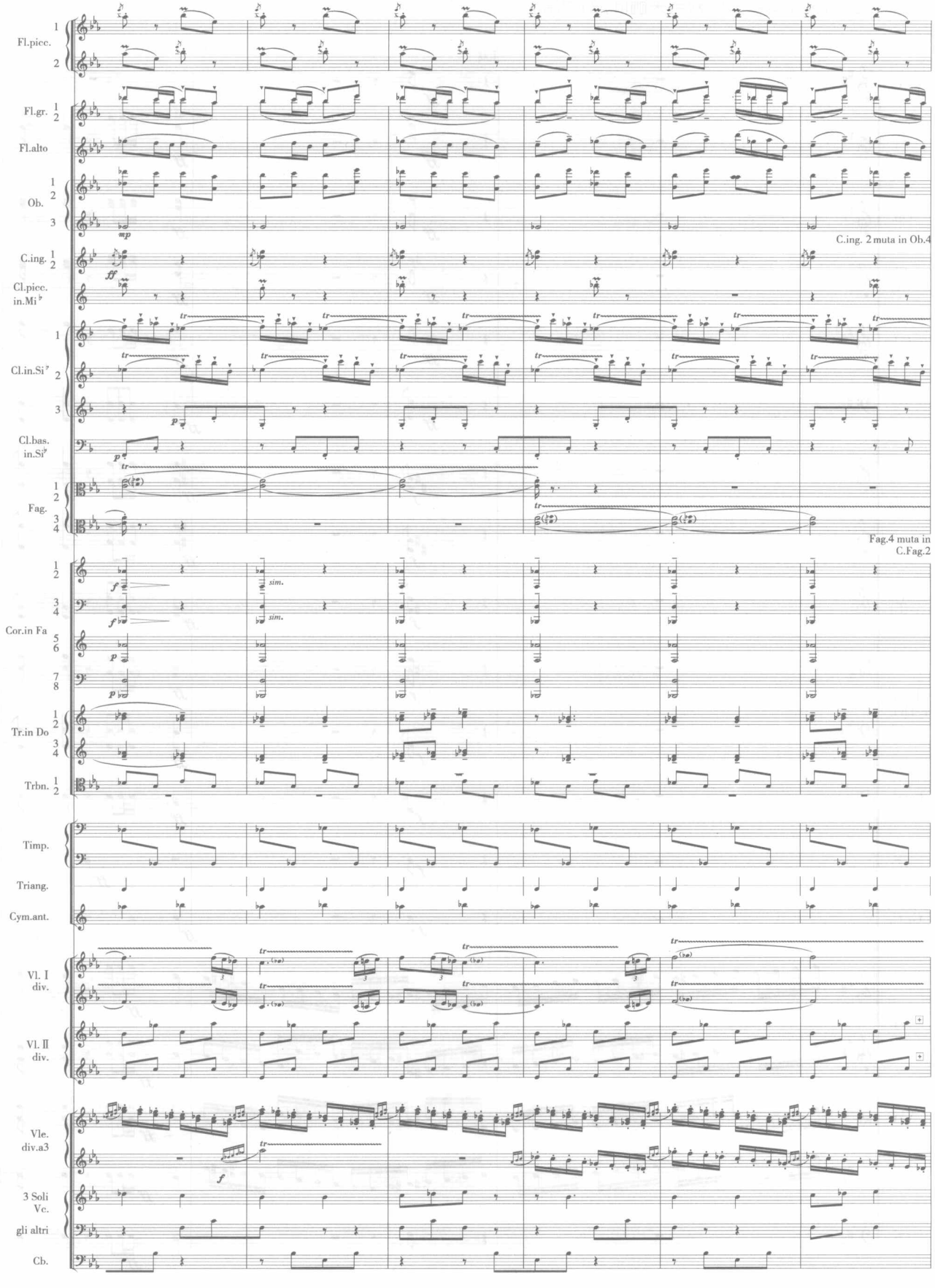
（5）斯特拉文斯基：《彼得鲁什卡》第四部分（标号 204 — 206）。



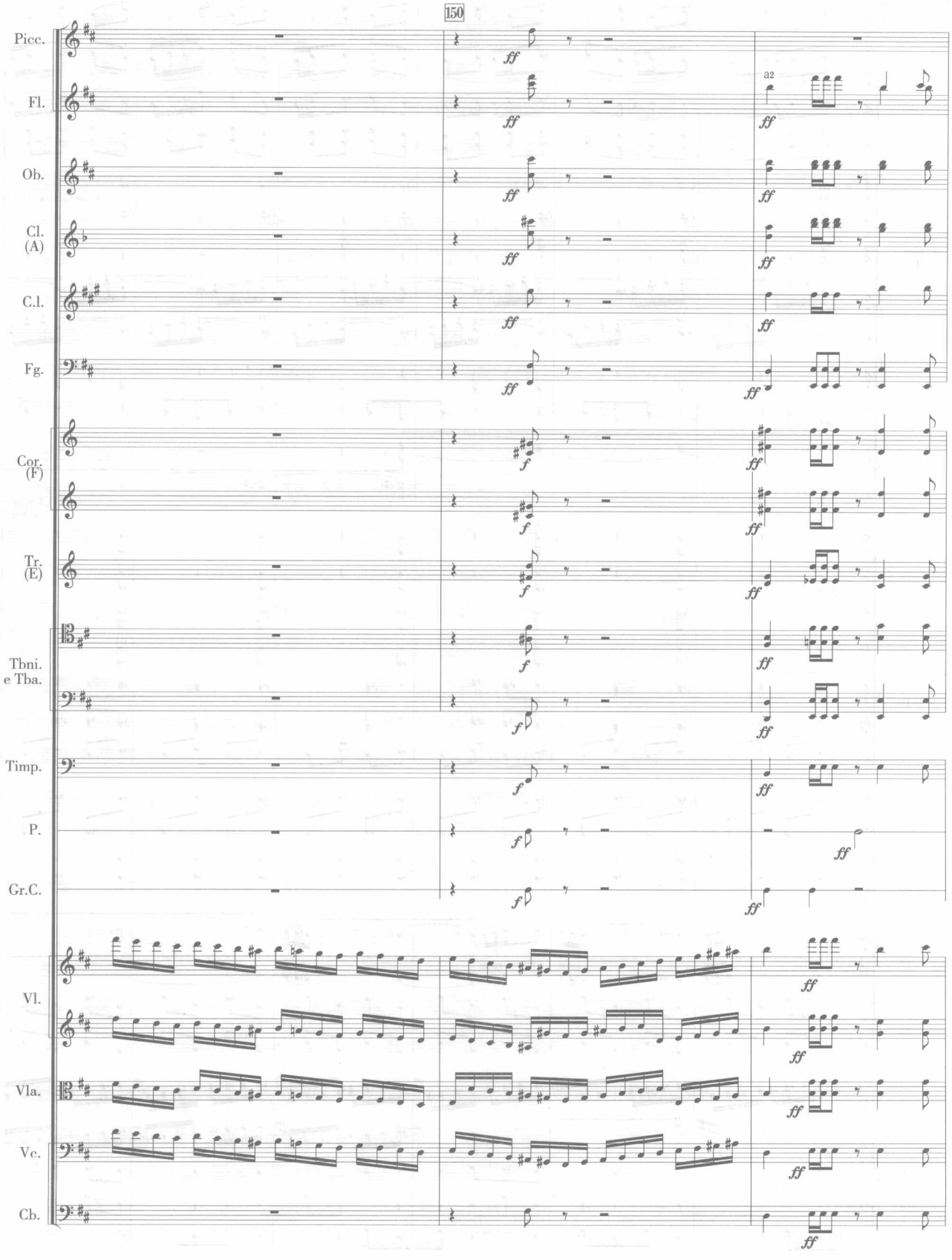

205 Tempo I.(♩.=69)(Tempo giusto)
206
I
Flts.
II
Flts.
III
mf
Obs. I II
C.A.
Clts.in B♭
Bsns.
fp
sf
sim.
p
Hns.in F
III.IV
con sord.
Trpts.in B♭
Tamb.
shake
thumb
Piano
unis.
pizz.
arco.
gliss.
ff
Vln. I
div.a3
Vln. II
Vla.
Cello

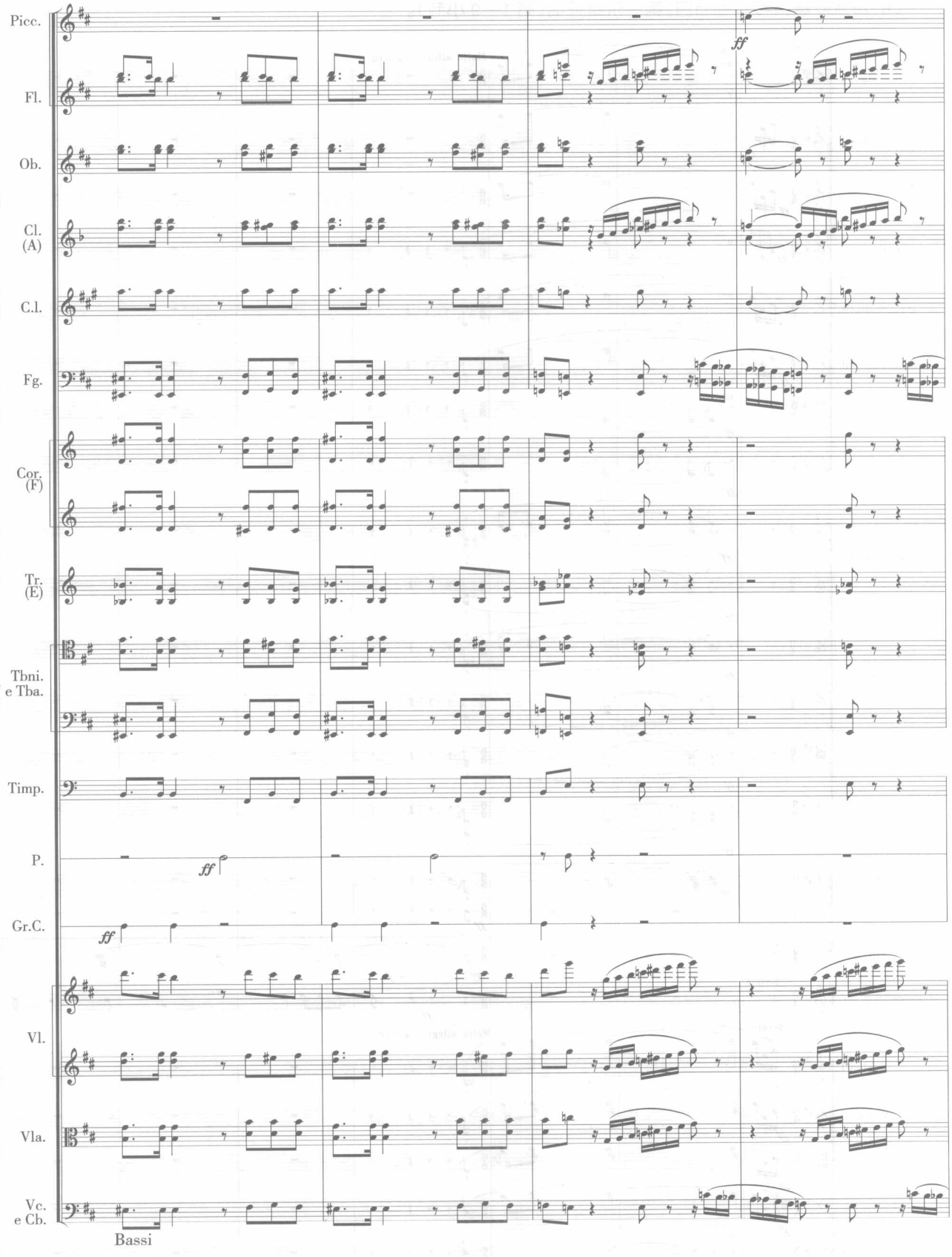
（6）斯特拉文斯基：《春之祭》第一部分（标号 29 ）。



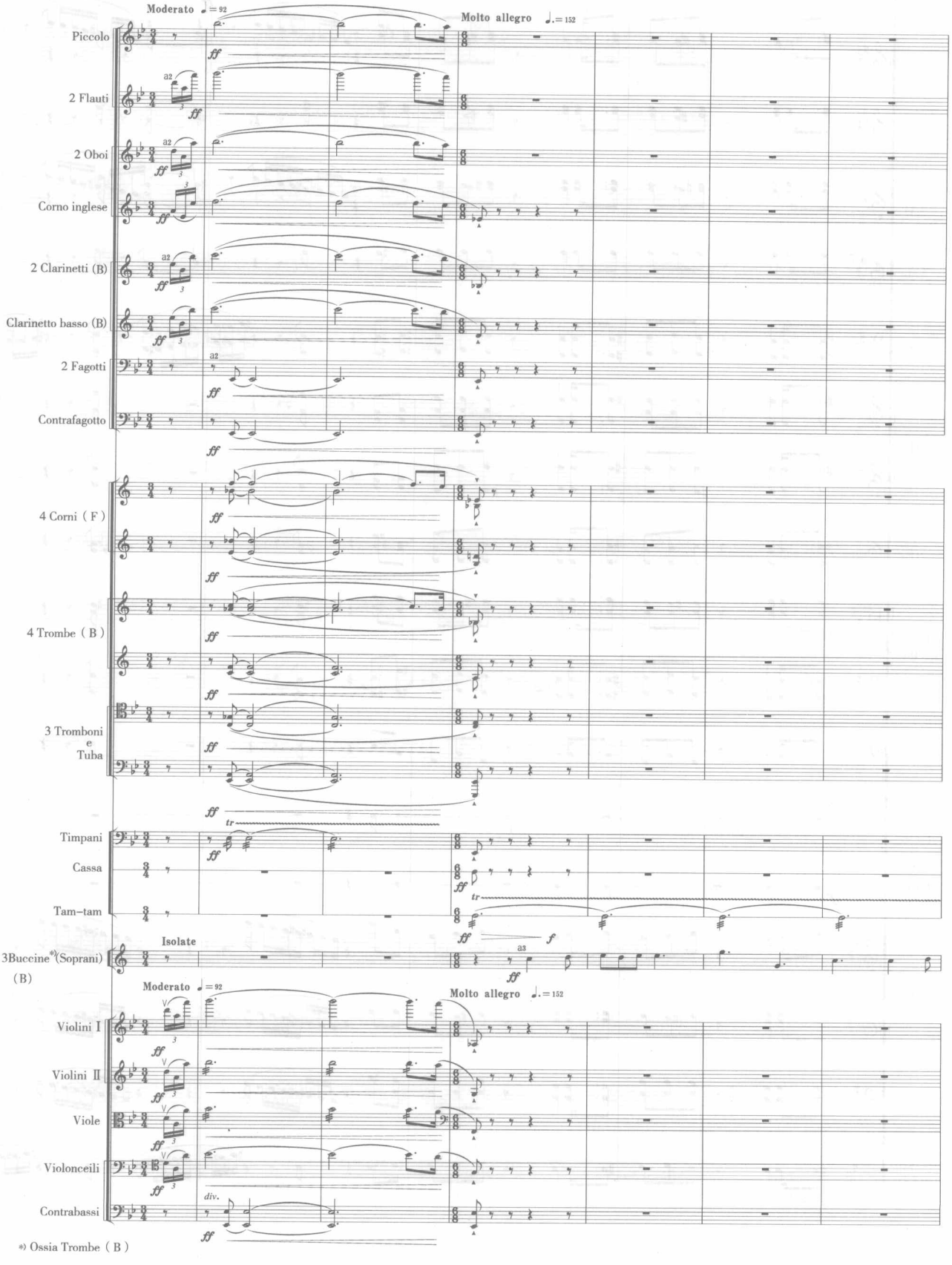

Fl.picc.
Fl.gr.
Fl.alto
Ob.
C.ing.
Cl.picc. in.Mi♭
Cl.in.Si♭
Cl.bas. in.Si♭
Fag.
Cor.in Fa
Tr.in Do
Trbn.
Timp.
Triang.
Cym.ant.
Vl. I div.
Vl. II div.
Vle. div.a3
3 Soli Vc.
gli altri
Cb.
C.ing. 2 muta in Ob.4
Fag.4 muta in C.Fag.2

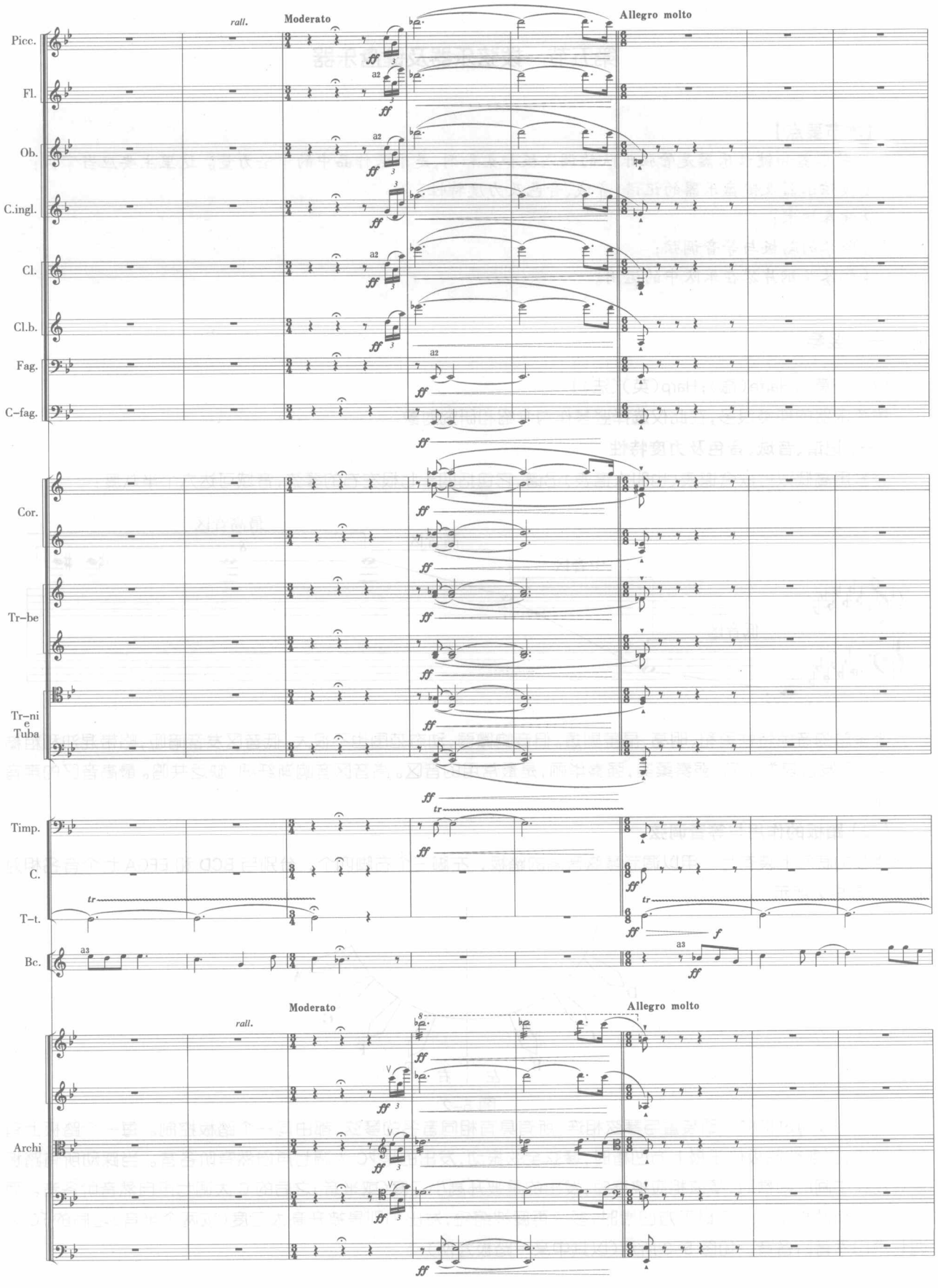
（7）柴科夫斯基：《罗密欧与朱丽叶》幻想序曲。




Picc.
Fl.
Ob.
Cl. (A)
C.l.
Fg.
Cor. (F)
Tr. (E)
Tbni. e Tba.
Timp.
P.
Gr.C.
Vl.
Vla.
Vc. e Cb.
ff
ff
ff
Bassi

（8）雷斯皮基：《罗马的节日》第一乐章开端（第 1—9 小节）。




rall.
Moderato
Allegro molto
Picc.
Fl.
Ob.
C.ingl.
Cl.
Cl.b.
Fag.
C-fag.
Cor.
Tr-be
Tr-ni
e
Tuba
Timp.
C.
T-t.
Bc.
Archi
a2
a3
ff
f
tr

第五节　拨弦乐器及键盘乐器

【本节要点】

拨弦乐器和键盘乐器是管弦乐队的调色板和柔和剂，是乐队作品中的中坚力量。这里主要应当掌握：

1.拨弦乐器及键盘乐器的记谱、音域、音色及力度特性；

2.演奏技术；

3.竖琴的踏板与等音调弦；

4.钢琴及钢片琴在乐队中的运用。

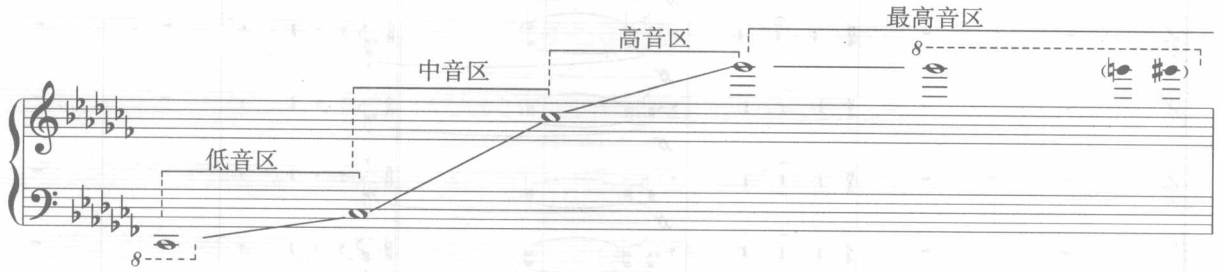
一、竖琴

[Arpa(意)；Harfe(德)；Harp(英)(法)]

拨弦乐器的种类很多，在此仅选择竖琴作为介绍和研究对象。

(一) 记谱、音域、音色及力度特性

竖琴用高低双行联合谱表(也叫大谱表)记谱，它包括四十七根左右的琴弦，音域可达六个半八度：



竖琴总的音色特性柔和、明亮、晶莹剔透。但音响微弱，动态范围也不很大。低音区发音喑哑，略带混浊和粗糙感。中音区发音较为丰满，弱奏柔美，强奏华丽，是最常用的音区。高音区音响渐纤细、缺乏共鸣。最高音区的声音几近干枯。

(二) 踏板的作用与等音调弦

竖琴的底座上装有七个用以调节琴弦音高的踏板，左脚三个右脚四个，分别与 BCD 和 EFGA 七个音名相对应。如图 5–2 所示：

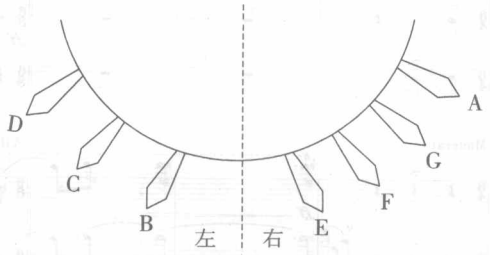


图 5–2

这些踏板通过机械联动装置与琴弦相连，所有具有相同音名的琴弦，都由同一个踏板控制。每一个踏板上有三个凹槽，当所有踏板位于最上方凹槽时，琴弦全弦振动，发出的是 ♭C 大调七声自然音阶各音。当踩动所有踏板使其挂在中间的凹槽时，琴弦相应被缩短，发出的是被升高小二度(或半音)之后的 C 大调七声自然音阶各音。而当踩动所有踏板使其挂在最下方凹槽时，琴弦再度被缩短，发出的则是被升高大二度(或两个半音)之后的 ♯C 大调七声自然音阶各音。如图 5–3 所示(以其中某一踏板为例)：

图 5-3

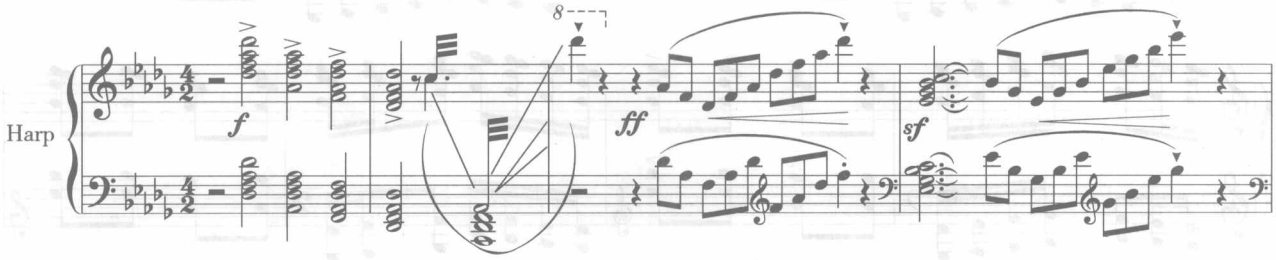
由于踏板的作用，琴弦被两次缩短，从振动原理上讲，位于上方凹槽时的全弦（相当于弓弦乐器上的空弦）振动共鸣最大，音响最理想。

（三）演奏技术

竖琴的常规演奏技术，主要有音阶与琶音、柱式与琶音和弦、颤音与震音、级进滑奏以及泛音奏法等。非常规奏法主要见于 20 世纪以来的作品中，如，近共鸣箱拨奏、断音，用拨子拨奏，加弱音器，踏板滑音，扫弦，单弦滑奏以及敲击奏法等。下例是竖琴上多种常规奏法的展示，有柱式和弦、琶音和弦、分解和弦、滑奏等，同时请注意对调性的选择：

【例 5-61】

布里顿 《管弦乐队指南》（Ⅸ）

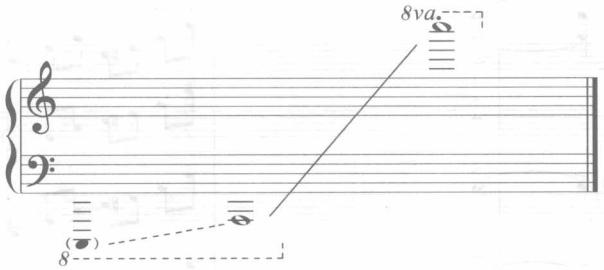


二、钢琴

[Pianoforte（意）Klavier（德）Piano（英）Piano（法）]

（一）记谱、音域、音色及力度特性

作为键盘乐器的钢琴和竖琴一样，用高低双行联合谱表记谱。作为“乐器之王”，它的音域可达七个八度以上：



钢琴的发音，在所有音区中都相对均衡。低音区丰满、浓郁，且富于金属般的磁性。中音区及中高音区华丽、辉煌。最高音区透明、晶莹。非线条的“颗粒性”是其音色特性之所在，而在力度特性上，音区越高动态越窄，这几乎是所有乐器的一个共性。

（二）演奏技术

常规演奏技术，主要涉及的是连奏、断奏以及非连音连奏等双手技巧。同时，踏板的运用也是其基本演奏技术中相当重要的一环。

钢琴的演奏技术自 20 世纪以来获得了很大发展，出现了许多所谓的非常规奏法。主要有音束（即音块）奏法、哑键奏法及刮奏琴弦（用于三角钢琴）等。另外，与三角钢琴有关的非常规奏法还有很多，如琴弦拨奏（单音与和弦）、泛音奏法（与竖琴的奏法相似）、琴弦制音（不是靠踏板）、琴弦敲击、顶盖板回声（踩下踏板后对着打开的琴盖说话或演唱）以及预置钢琴（将不同器物塞入两弦间）等。

（三）在乐队中的运用

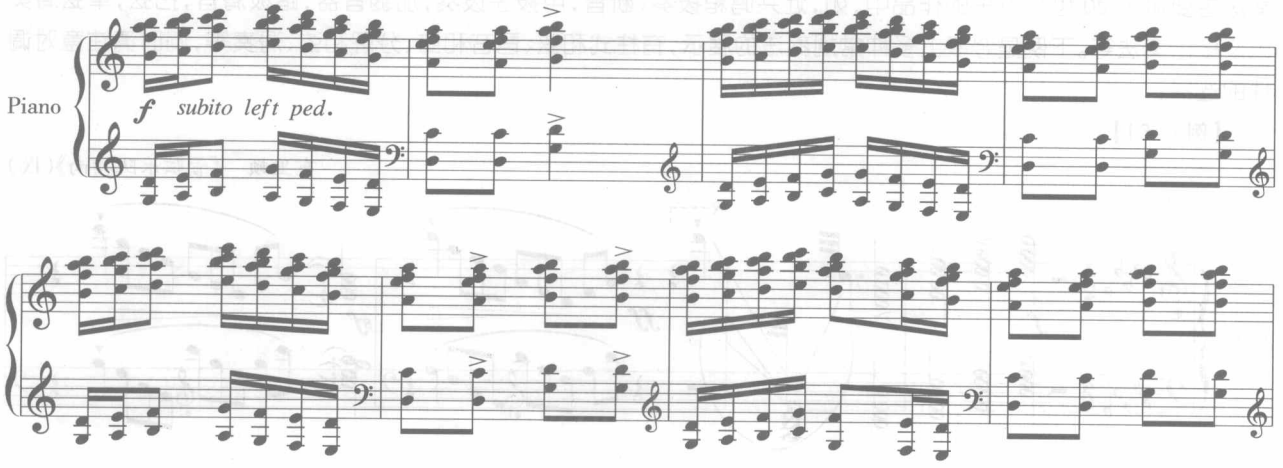
指的是除钢琴协奏曲之外，在其他体裁的管弦乐作品中，钢琴以普通乐队成员的角色在乐队中的运用。最常见的大致有以下几种：

1.主要乐思的陈述

将某段音乐的主题或主要动机交由钢琴独奏承担，其可能性很多。现代音乐中，常用钢琴来刻画某种机械运动，或塑造诙谐的玩偶形象。

【例 5-62】

斯特拉文斯基 《彼得鲁什卡》

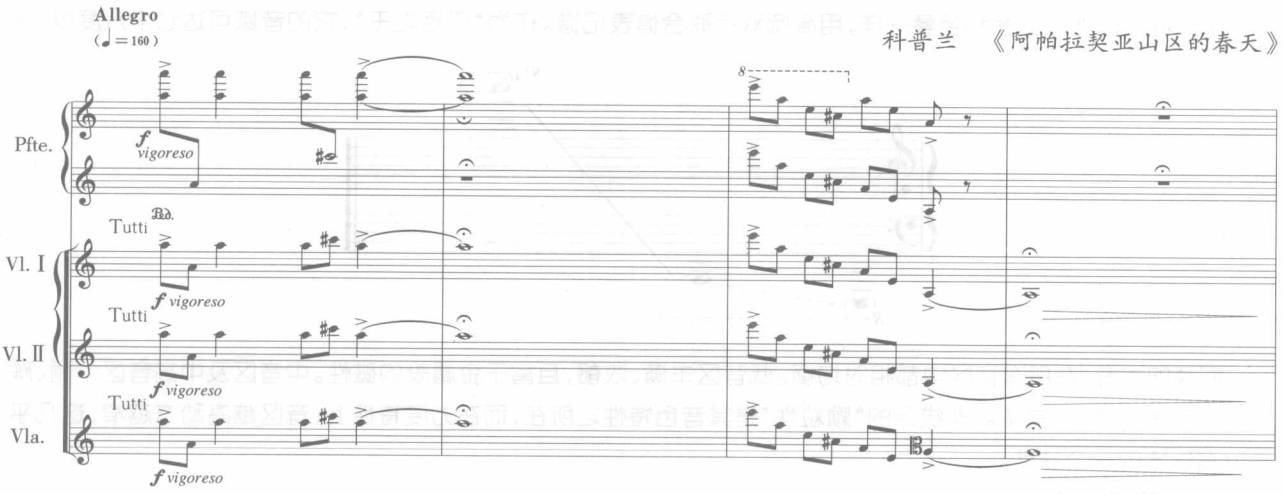


2.主要乐思的强调

用钢琴同度或八度重复其他乐器，使其音响富于生硬、尖锐而清晰的效果。

【例 5-63】

科普兰 《阿帕拉契亚山区的春天》



3.固定低音的强调

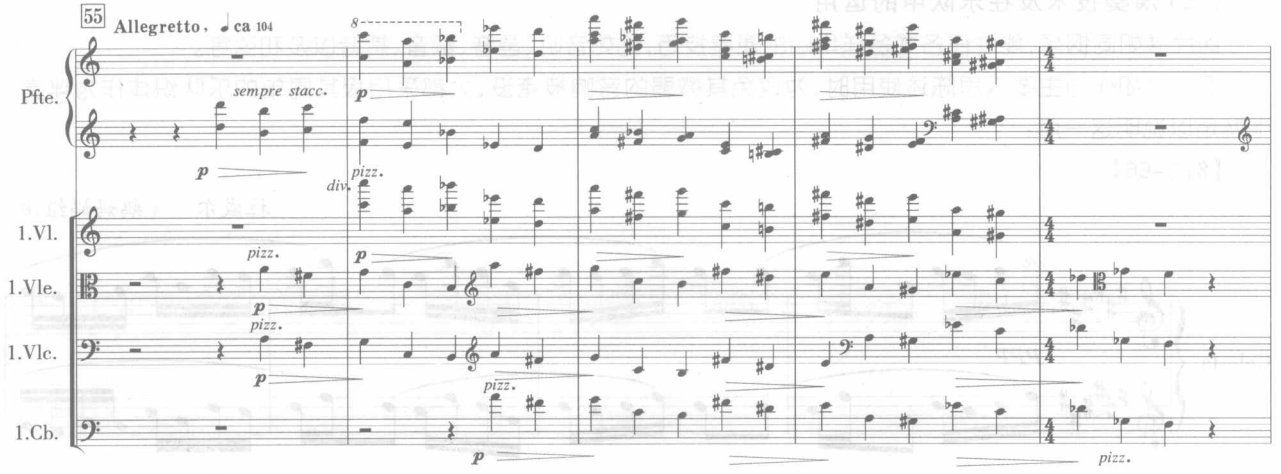
用钢琴同度或八度重复其他乐器为主体的固定低音。如在例 5-40 中，钢琴以低音区的断奏重复大提琴及低音提琴拨奏的固定低音线条，大大强化了其音响重量感，同时还提示“钢琴用弱音踏板”的强奏，整体效果坚硬而干涩。

4.打击性效果的强调

这是 20 世纪音乐中的典型用法之一。常常要求用钢琴加强弦乐器的拨奏、弓杆奏法或强调巴托克拨弦等。下例中，钢琴弱奏强调弦乐队的常规指端拨奏，追求的是颗粒性效果：

【例 5-64】

巴托克 《弦乐、打击乐和钢片琴音乐》（Ⅲ）

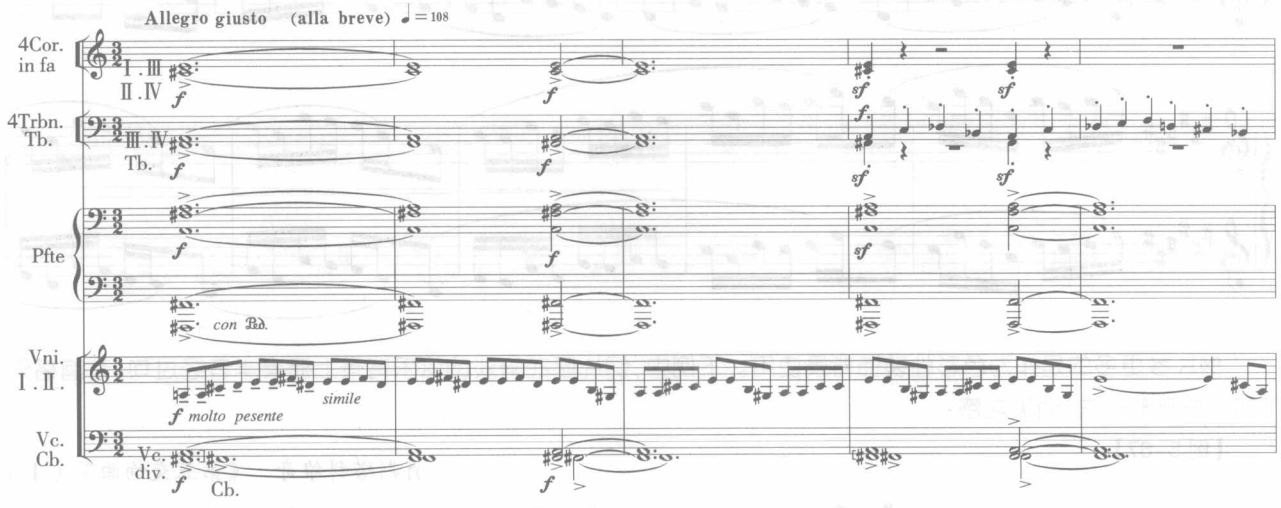


5.重音的强调

这是最能体现强调性因素本意的一种用法，可能性千变万化。下例中，钢琴低音区沉重的音响（和弦），强调了低音弦乐器以及铜管乐器和声性因素的进入点（重音）：

【例 5-65】

鲁托斯拉夫斯基 《乐队协奏曲》（Ⅲ）



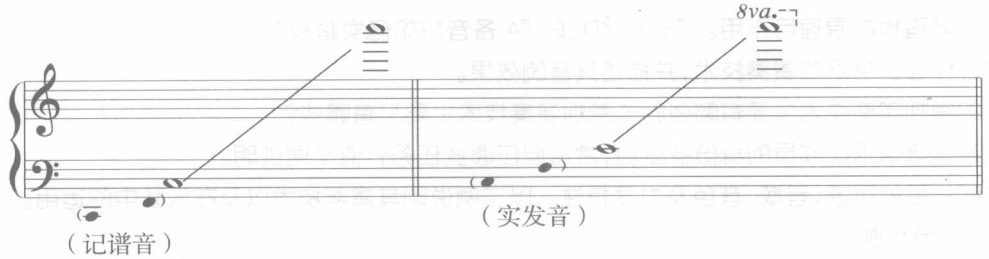
三、钢片琴

[celesta（意、德、英、法）]

作为键盘乐器的钢片琴外形像小型风琴，键盘和机械装置同钢琴，琴内装有与琴弦性质和功能相似的小钢片，用琴键带动琴槌敲击小钢片而发音，并装有延音踏板。

（一）记谱、音域、音色及力度特性

钢片琴用高低双行联合谱表记谱。属于八度移调乐器，实发音比记谱音高一个八度。其音域如下：



钢片琴低音区柔和，高音区明亮，最高的几个音干枯而缺乏共鸣。力度的动态范围狭窄，没有真正的强奏。

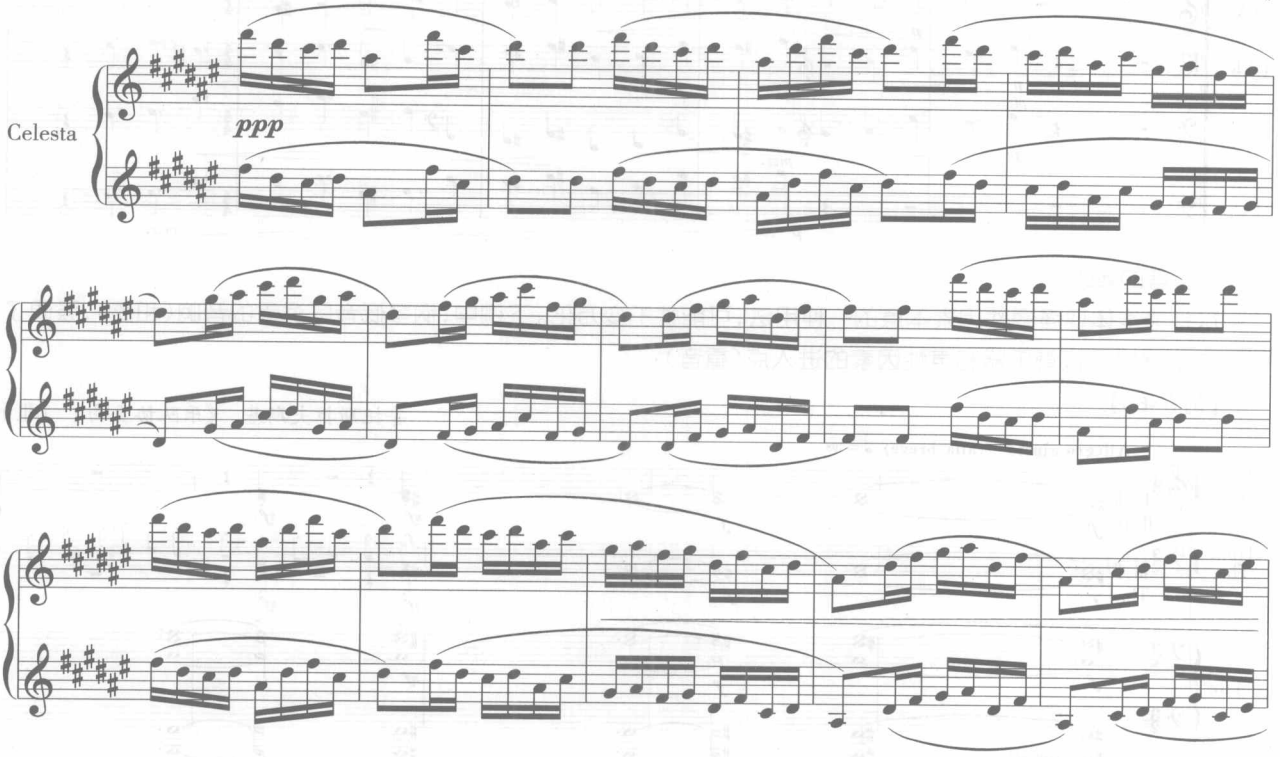
（二）演奏技术及在乐队中的运用

钢片琴如同钢琴，能胜任各式各样华丽的演奏技巧，比如音阶、琶音、颤音、震音以及和弦等。

钢片琴如作为主要乐思陈述使用时，为避免其微弱的音响被淹没，大都采用极其简单的乐队织体作为伴奏。下例足以说明这一点：

【例 5-66】

拉威尔 《鹅妈妈组曲》



钢片琴更多的是作为色彩性装饰背景使用。下例中，钢片琴在暗淡的弦乐背景上演奏半音经过句，音响格外清新，有渐渐远去、消失之感：

【例 5-67】

肖斯塔科维奇 《第五交响曲》（Ⅰ）

作业 5

作业 5-9 思考题。

（1）竖琴属于何种乐器？用什么谱表记谱？音域可达几个八度？

（2）简述竖琴踏板的原理与作用。♭B、F、♯D、E、♭A 各音应如何换踏板？

（3）列举几种竖琴常规的演奏技术，并描述其音响效果。

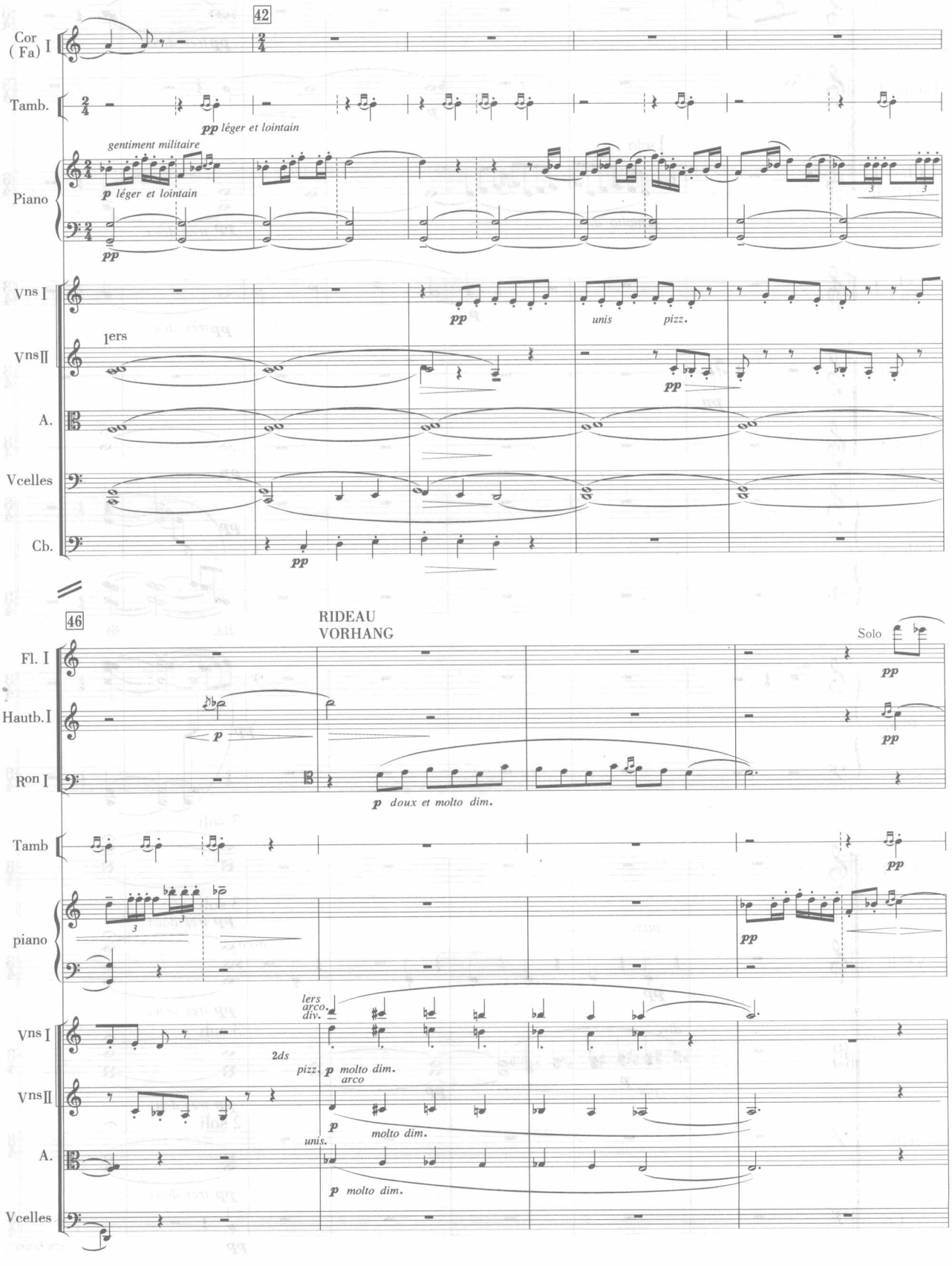
（4）钢琴的常规演奏技术主要有哪些？非常规演奏技术主要又有哪些？

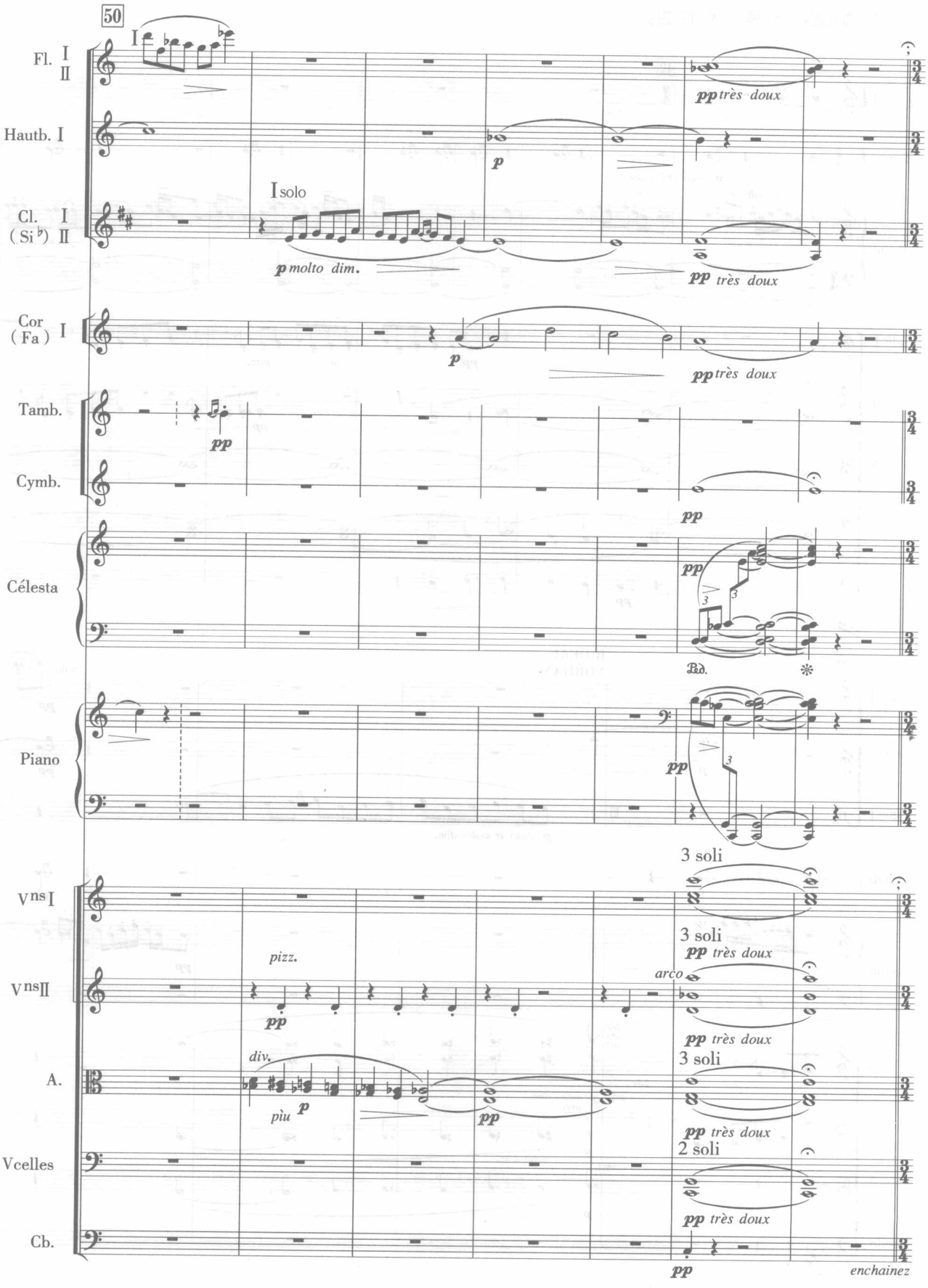
（5）钢琴若以普通乐队成员的身份被使用，常常担任哪些任务？请举例说明。

（6）简述钢片琴的记谱、音域、音色及力度特性。以实例说明其演奏技术以及在乐队中的运用。

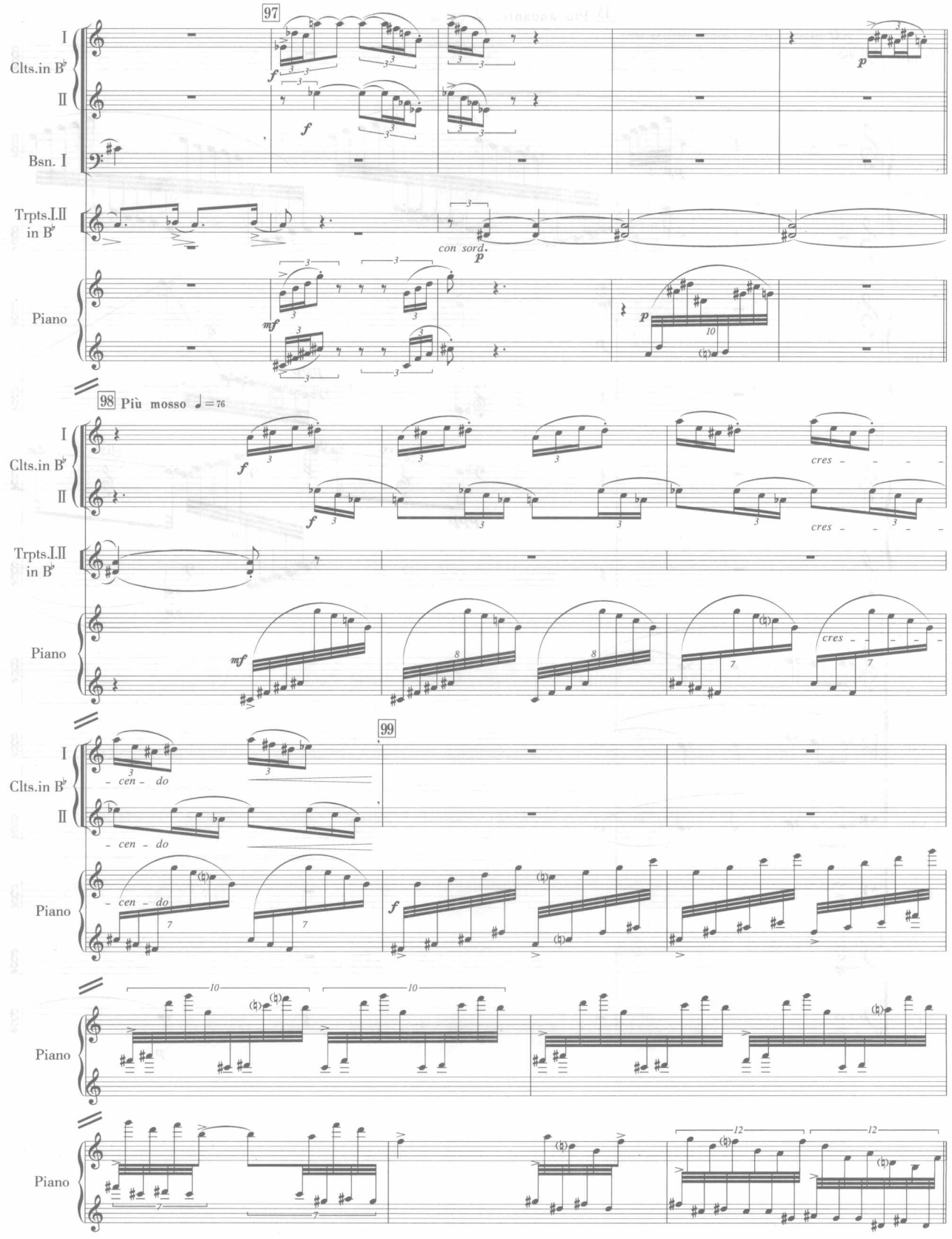
作业 5-10 分析题。

（1）德彪西：《玩具盒子》序曲。

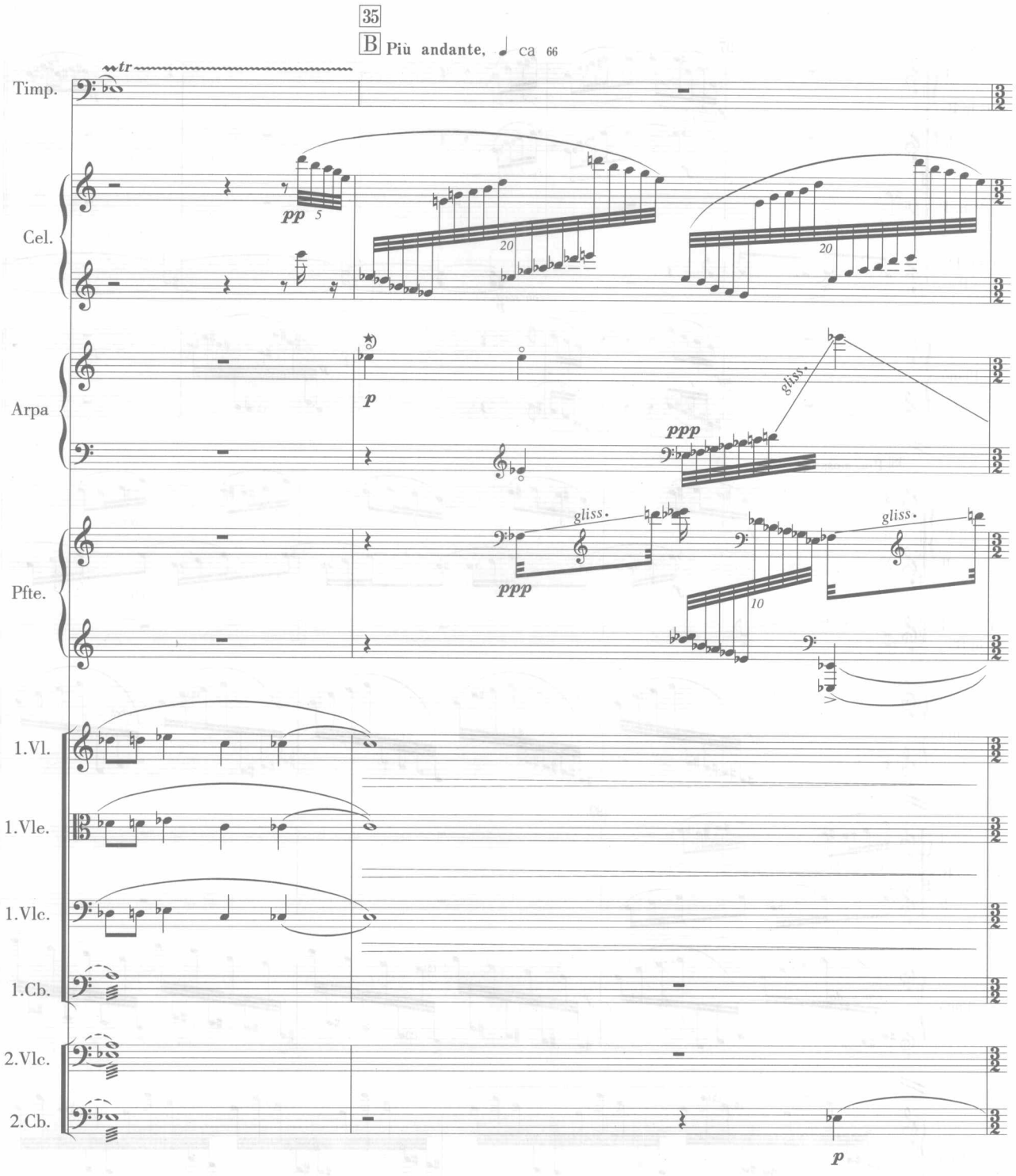

42
Cor (Fa) I
Tamb.
pp léger et lointain
gentiment militaire
Piano
p léger et lointain
pp
Vns I
Vns II
1ers
pp
unis
pizz.
pp
A.
Vcelles
Cb.
pp
46
RIDEAU
VORHANG
Fl. I
Hautb. I
Bon I
Solo
p
pp
p doux et molto dim.
Tamb
piano
pp
lers
arco.
div.
2ds
pizz.
p molto dim.
arco
p
molto dim.
unis.
p molto dim.

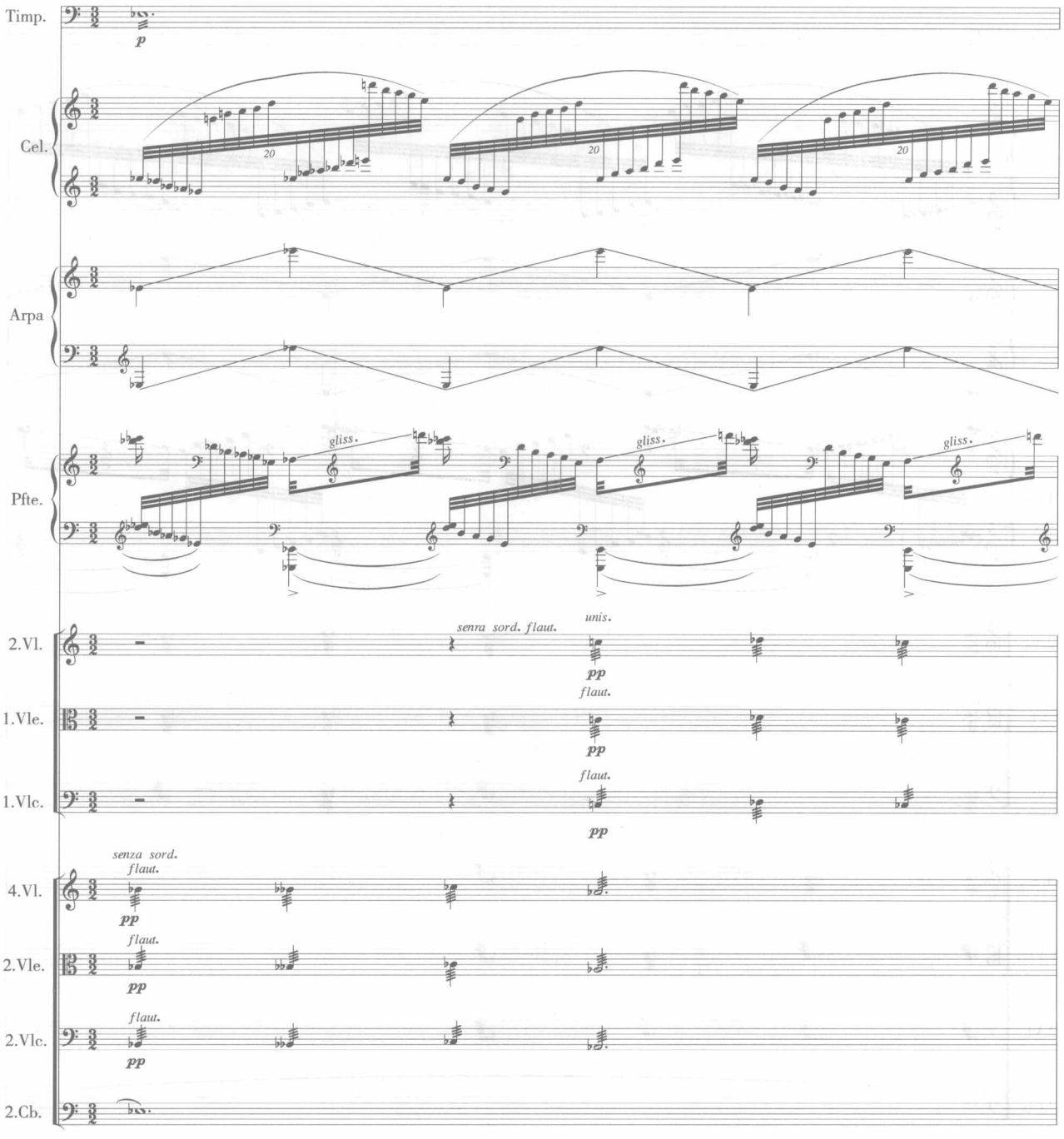

50
Fl. I II
Hautb. I
Cl. (Si♭) I II
Cor (Fa) I
Tamb.
Cymb.
Célesta
Piano
Vns I
Vns II
A.
Vcelles
Cb.
I solo
p molto dim.
pp très doux
p
pp
3 soli
2 soli
pizz.
arco
div.
più p
enchainez

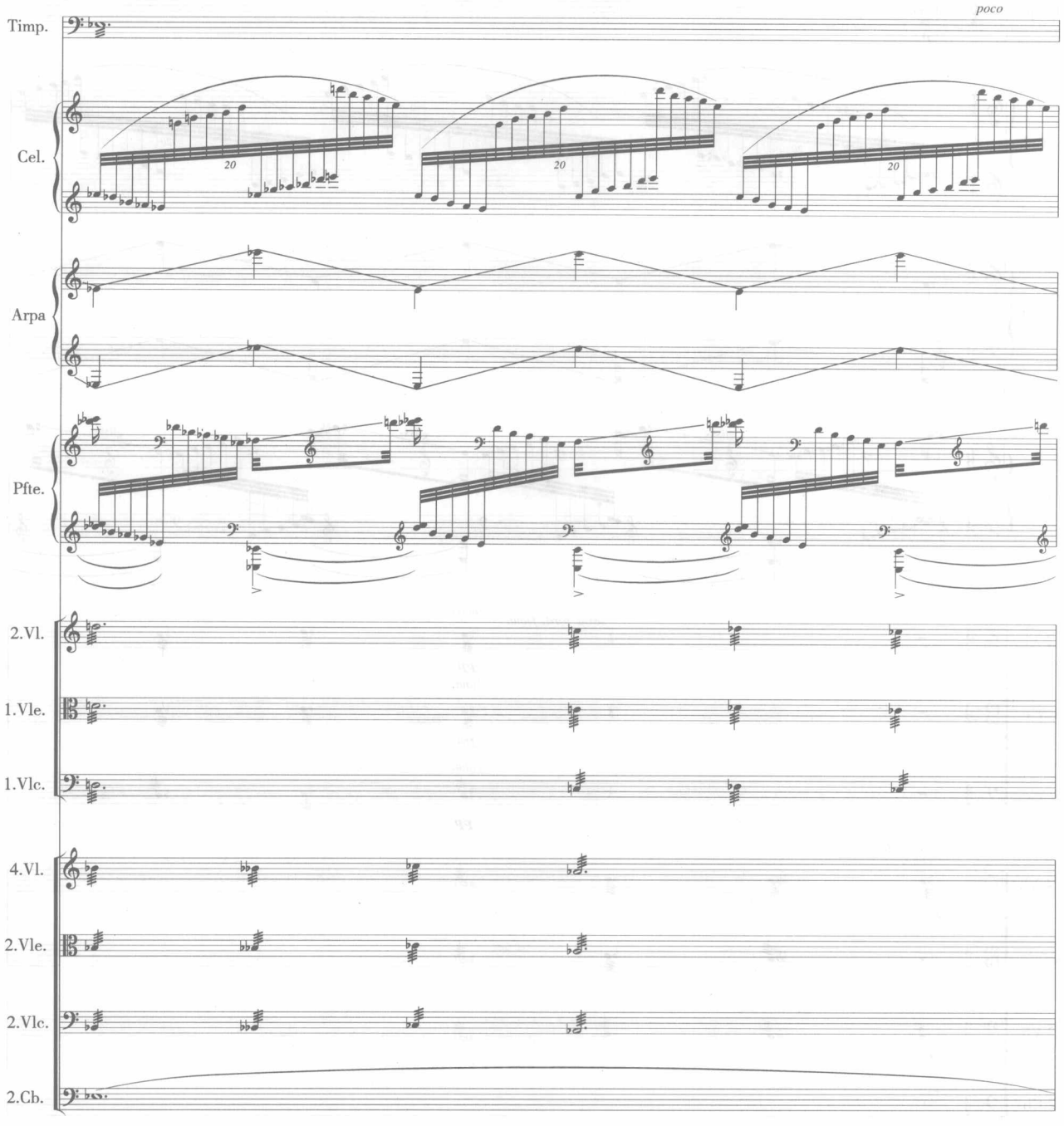
（2）斯特拉文斯基：《彼得鲁什卡》第二部分。

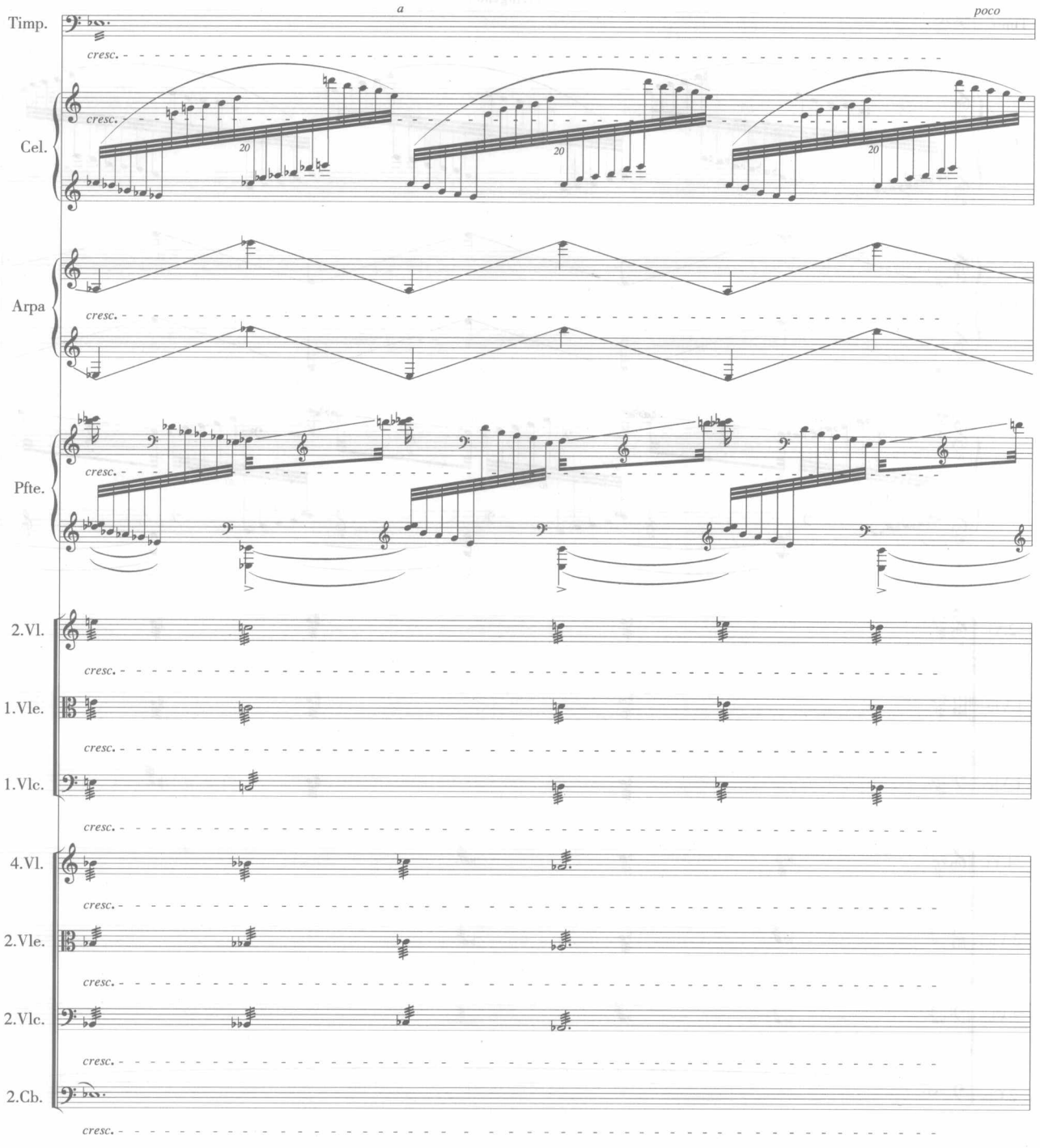


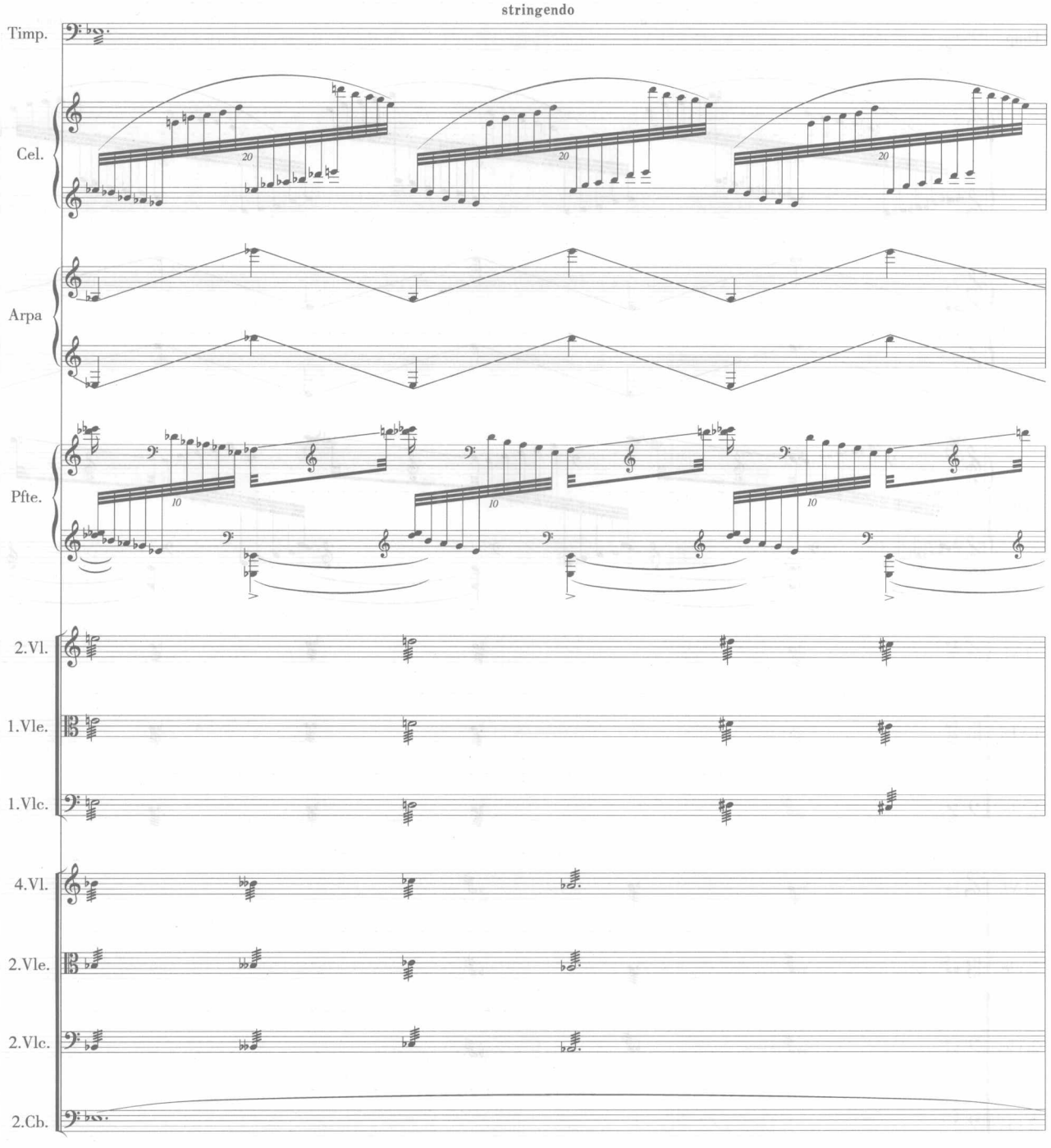
（3）巴托克：《弦乐、打击乐与钢片琴音乐》第三乐章。

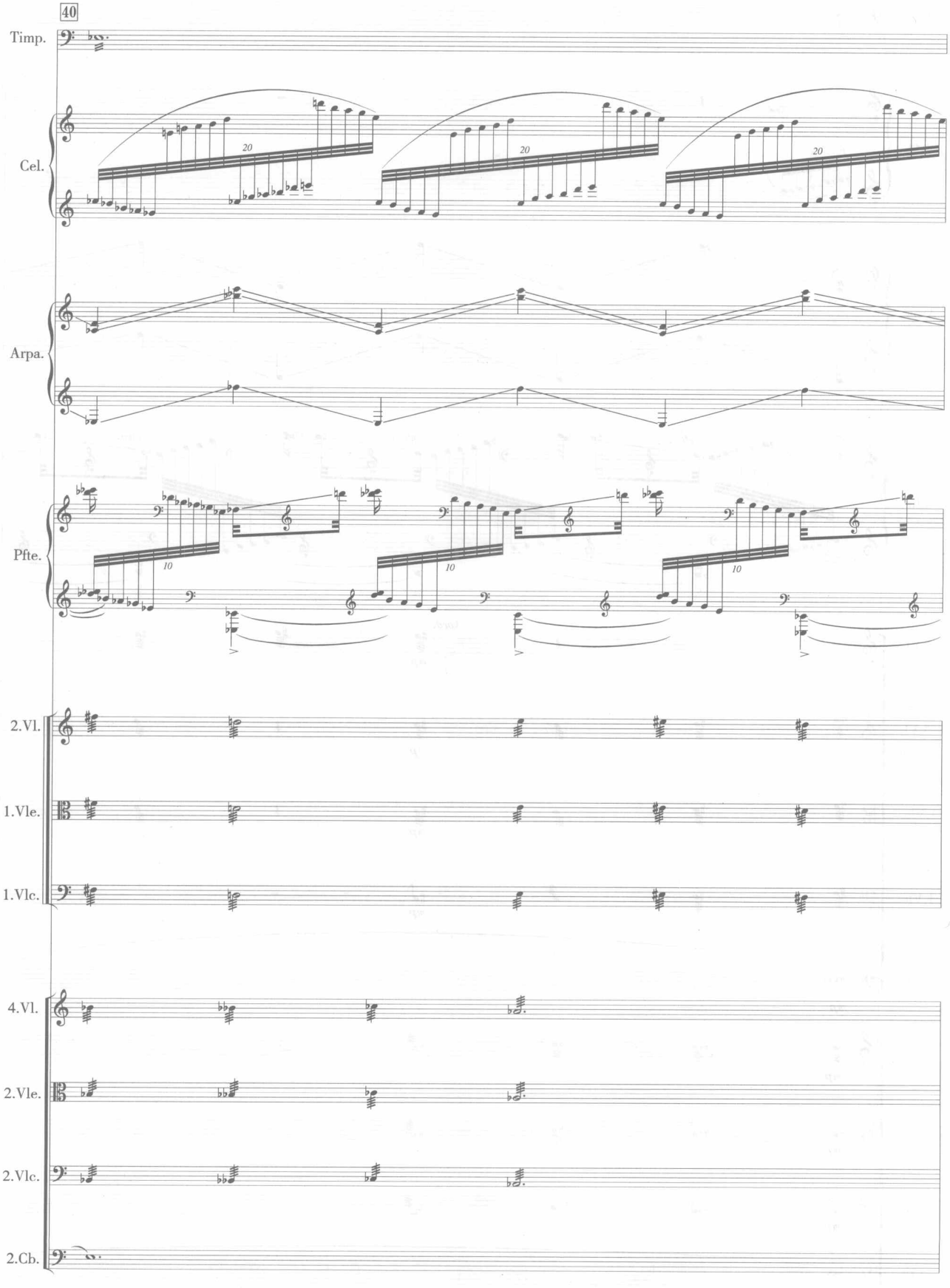


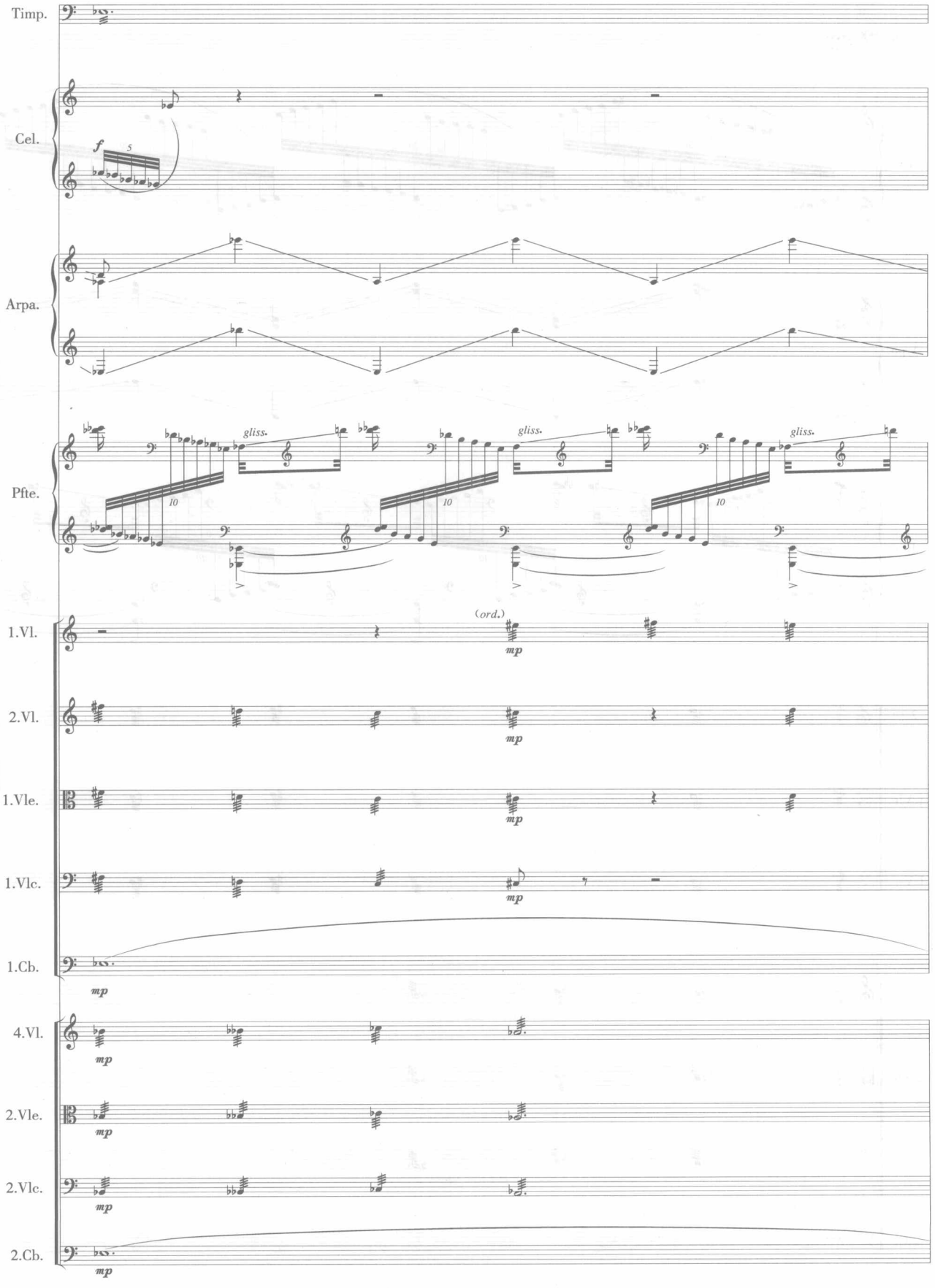

Timp.
p
Cel.
20
20
20
Arpa
Pfte.
gliss.
gliss.
gliss.
2.Vl.
senza sord. flaut.
unis.
pp
flaut.
1.Vle.
pp
flaut.
1.Vlc.
pp
senza sord.
flaut.
4.Vl.
pp
flaut.
2.Vle.
pp
flaut.
2.Vlc.
pp
2.Cb.

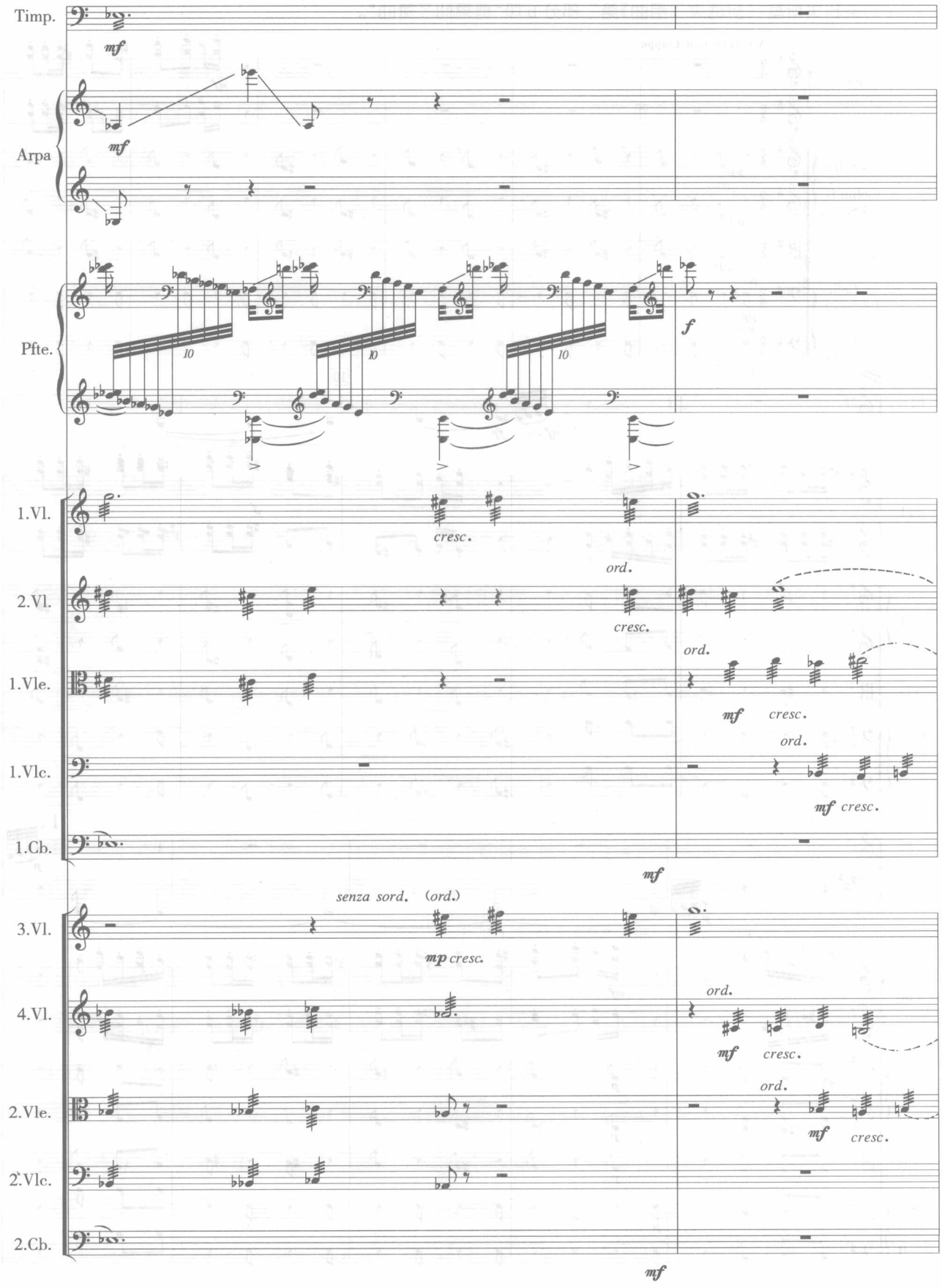

poco
Timp.
Cel.
20
20
20
Arpa
Pfte.
2.Vl.
1.Vle.
1.Vlc.
4.Vl.
2.Vle.
2.Vlc.
2.Cb.


a
poco
Timp.
cresc.
Cel.
cresc.
20
20
20
Arpa
cresc.
Pfte.
cresc.
2.Vl.
cresc.
1.Vle.
cresc.
1.Vlc.
cresc.
4.Vl.
cresc.
2.Vle.
cresc.
2.Vlc.
cresc.
2.Cb.
cresc.

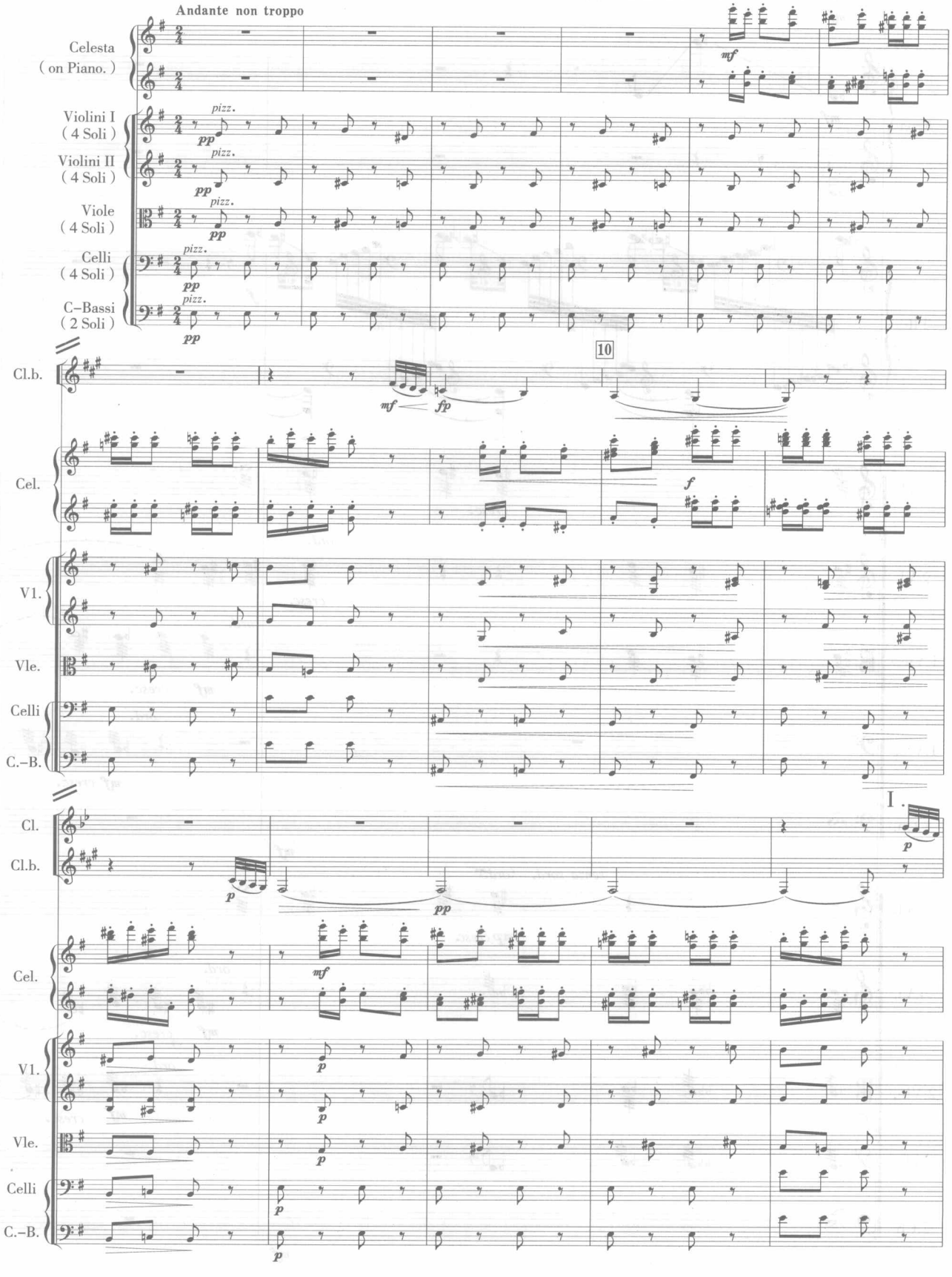

stringendo
Timp.
Cel.
Arpa
Pfte.
2.Vl.
1.Vle.
1.Vlc.
4.Vl.
2.Vle.
2.Vlc.
2.Cb.

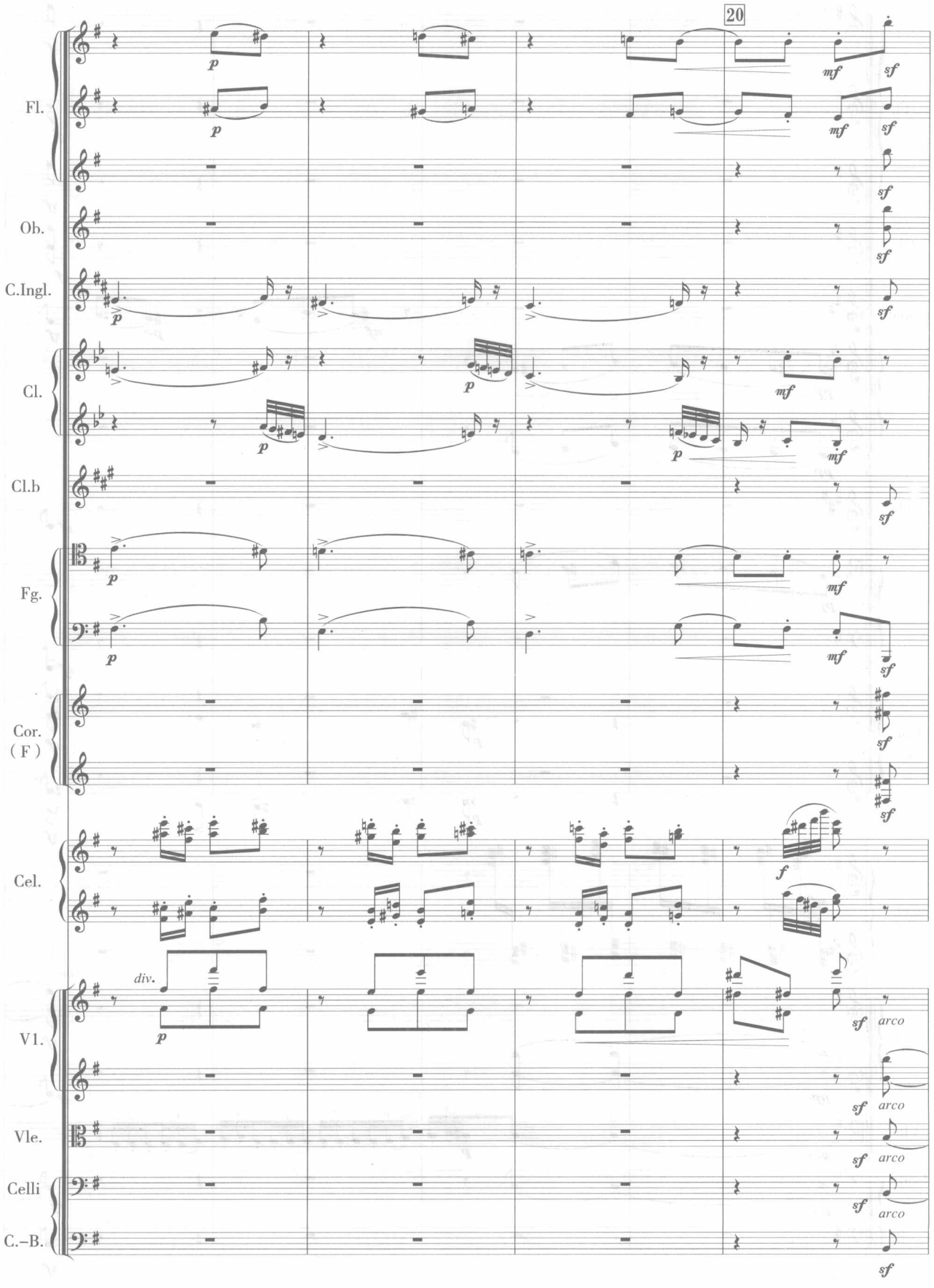

40
Timp.
Cel.
20
20
20
Arpa.
Pfte.
10
10
10
2.Vl.
1.Vle.
1.Vlc.
4.Vl.
2.Vle.
2.Vlc.
2.Cb.

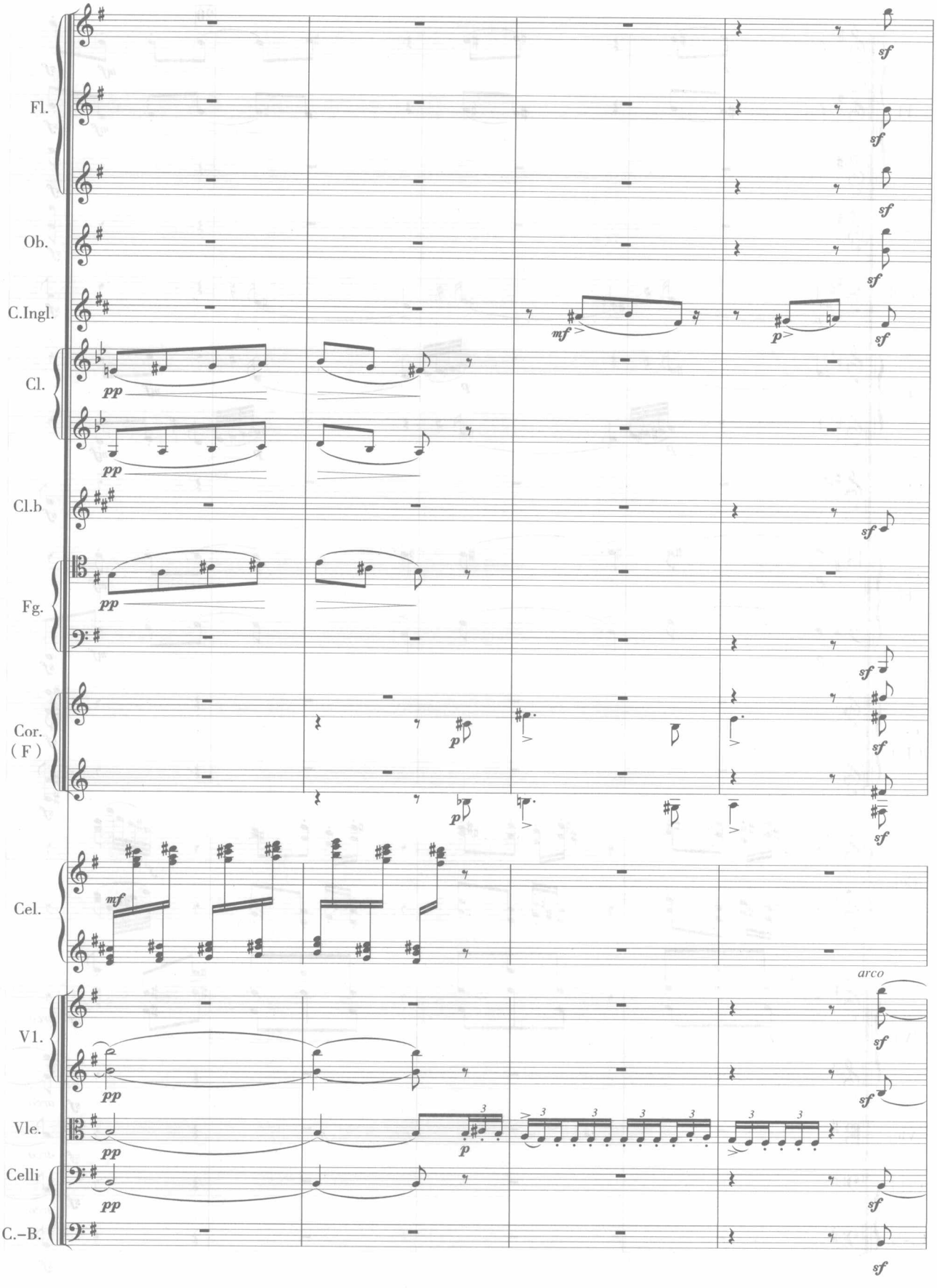

Timp.
Cel.
f
5
Arpa.
Pfte.
gliss.
10
1.Vl.
(ord.)
mp
2.Vl.
1.Vle.
1.Vlc.
1.Cb.
4.Vl.
2.Vle.
2.Vlc.
2.Cb.


Timp.
mf
Arpa
mf
Pfte.
10
10
10
f
1.Vl.
cresc.
2.Vl.
ord.
cresc.
ord.
1.Vle.
mf cresc.
ord.
1.Vlc.
mf cresc.
1.Cb.
mf
senza sord. (ord.)
3.Vl.
mp cresc.
ord.
4.Vl.
mf cresc.
ord.
2.Vle.
mf cresc.
2.Vlc.
2.Cb.
mf

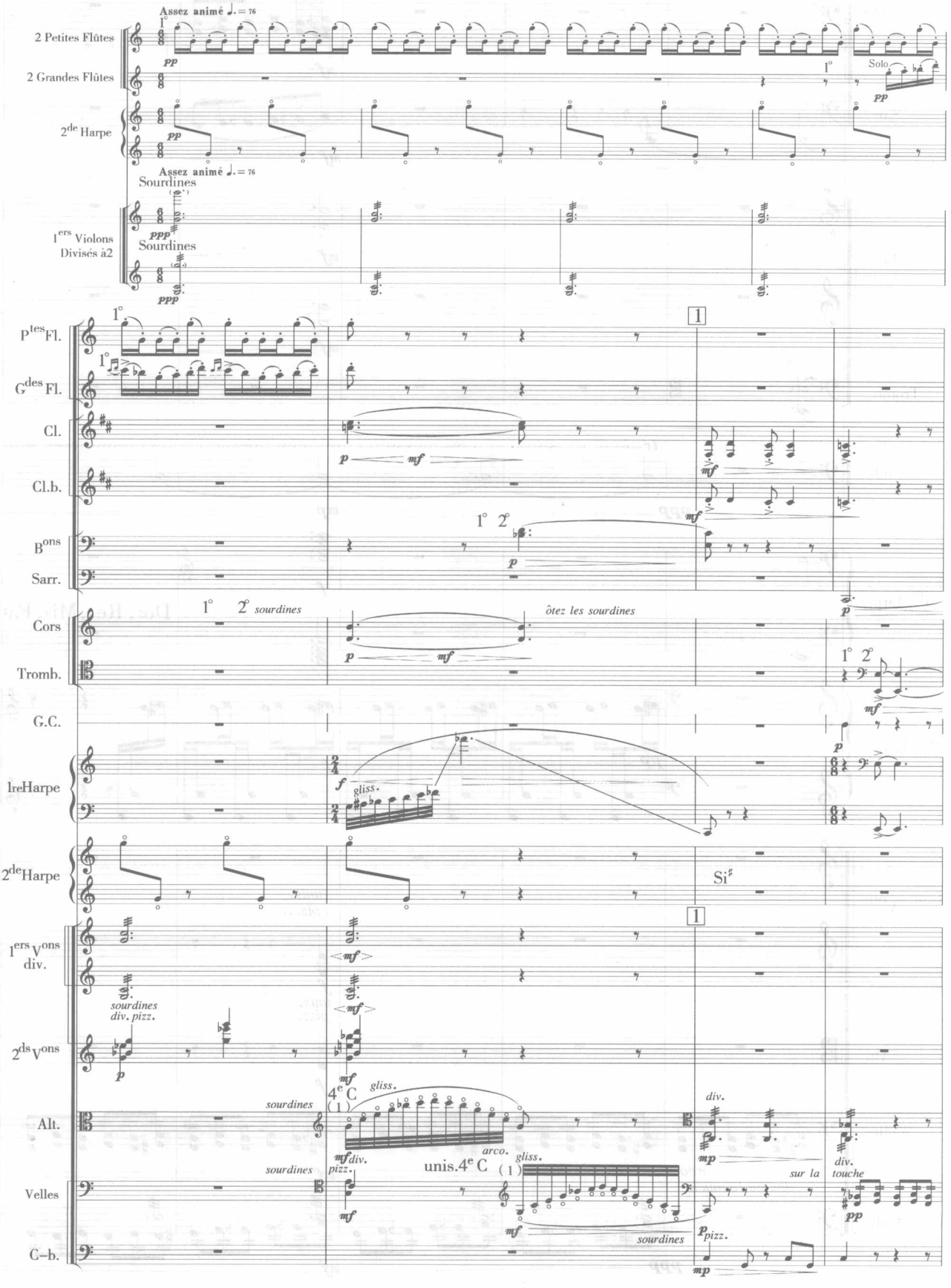
（4）柴科夫斯基：《胡桃夹子组曲》第二部分 b 段“糖果仙子舞曲”。

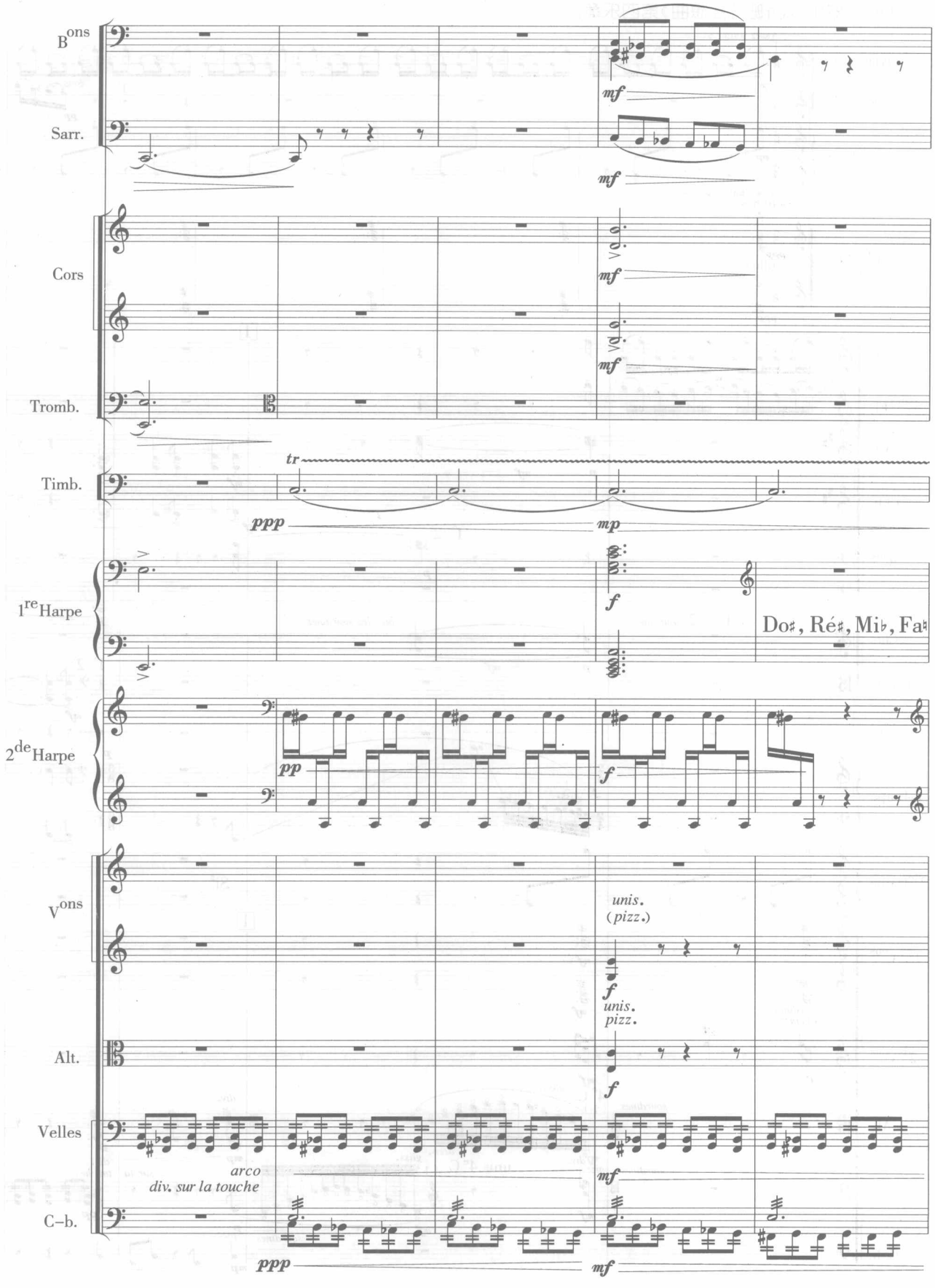



20
Fl.
Ob.
C.Ingl.
Cl.
Cl.b
Fg.
Cor.
(F)
Cel.
V1.
Vle.
Celli
C.-B.
p
mf
sf
f
div.
arco


Fl.
Ob.
C.Ingl.
Cl.
Cl.b
Fg.
Cor.
(F)
Cel.
V1.
Vle.
Celli
C.-B.
arco

（5）拉威尔：《西班牙狂想曲》第四乐章。




B ons
Sarr.
Cors
Tromb.
Timb.
1re Harpe
2de Harpe
V ons
Alt.
Velles
C-b.
mf
tr
ppp
mp
f
Do♯, Ré♯, Mi♭, Fa♯
pp
unis.
(pizz.)
unis.
pizz.
arco
div. sur la touche

第六章

6

线性写作的应用

线性写作的复调织体在音乐创作中运用广泛，是音乐创作中重要的艺术表现手段，具有多样的表现意义，具有主调及其他音乐织体形式所不可比拟的表现功能。在音乐创作中，线性写作一般有两种应用形式：一种是运用线性写作的复调体裁乐曲，其中最常见、最重要的是卡农曲、创意曲和赋格；另一种是线性写作在主调音乐创作中的应用，在主调音乐为主的作品中复调织体的运用对音乐的展开、形象的表达、音乐的表现具有非常重要的意义。

第一节　认识复调的体裁

【本节要点】

创作专门的复调体裁乐曲是线性写作的主要应用之一，复调音乐从其产生以来产生了多种多样的复调体裁形式。

1.卡农曲、创意曲的结构及写作特点；

2.赋格的结构特点、写作规范及复调技术运用。

一、卡农曲与创意曲

（一）卡农曲

由卡农式模仿技术构成的完整作品称为卡农曲，也可简称为卡农（Canon）。卡农曲有以下几个表现形式及特点：

1.卡农曲可用于声乐作品也可用于器乐作品中。用于声乐作品中的卡农又称为轮唱曲或轮唱；用于器乐作品中的卡农曲，可以是独奏曲（如钢琴独奏）也可是重奏或合奏等。

2.一般以二声部、三声部卡农曲较为多用，四声部及四声部以上的卡农曲相对少见。

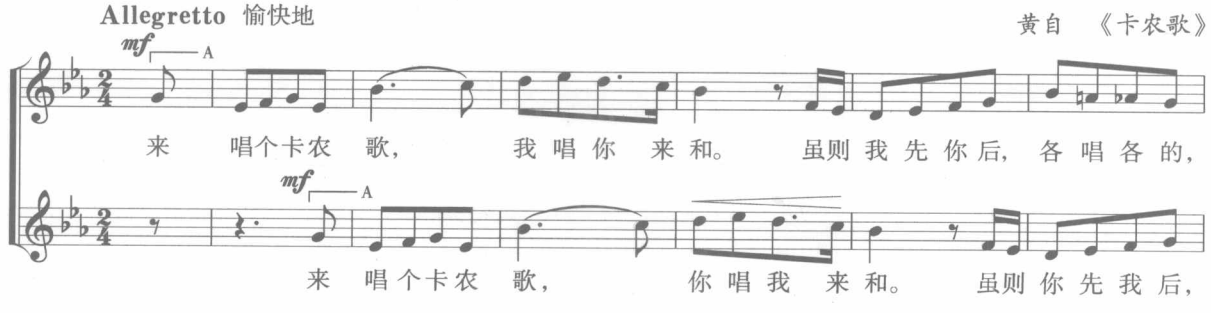
3.卡农曲的整体结构也具有一般作品中的呈示、展开、结束（尤其具有再现原则）三部性的结构过程。在这种结构中，呈示部分和结束部分常常是运用卡农转位等复调技术变化的两个部分，而所谓的展开部分经常为简短的连接，甚至没有展开或连接，从而形成二部性的结构。

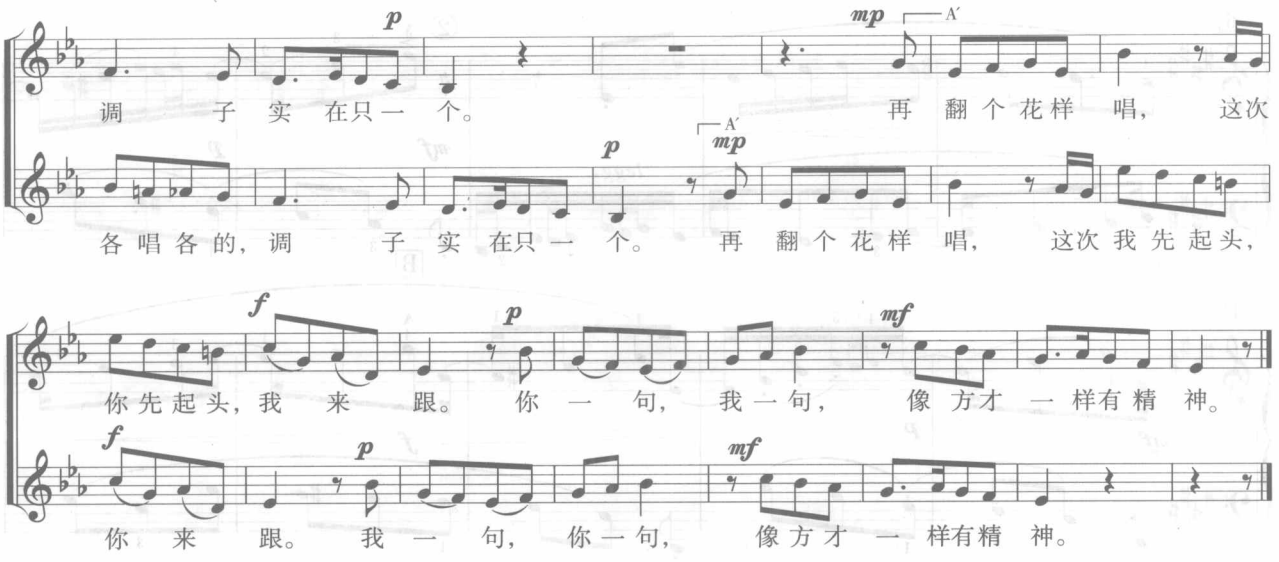
4.作为音乐作品中对比统一的最高原则而言，卡农曲从音乐材料来看更多的是强调乐曲的统一集中，尤其在小型的卡农曲中一般不会有大的形象或情绪的对比。

5.卡农曲一般以某一种音程模仿关系或某一种变形模仿为主，甚至通篇采用一种模仿形式，比如：八度卡农、倒影卡农、扩大倒影卡农等形式。

6.卡农曲的音乐发展手法中，经常运用卡农转位、主题变形等手法，并经常结合调性的变化发展；在连接部位还常常运用卡农模进等手法。

【例 6-1】





该卡农曲风趣诙谐，歌词对卡农进行了形象地说明。作品分为两个部分，结构清晰，第一部分为“自上而下”的同度卡农，第二部分为“自下而上”的同度卡农，两个部分的开始材料相同，起句和模仿句相隔一个小节。同度卡农主要用于声乐的轮唱曲。与对比复调及其他模仿复调比较，同度卡农中声部的交错是很自然的现象，尽管如此，其纵向形成的和声音程也符合二部对位纵向结合的逻辑。

（二）创意曲（Invention）

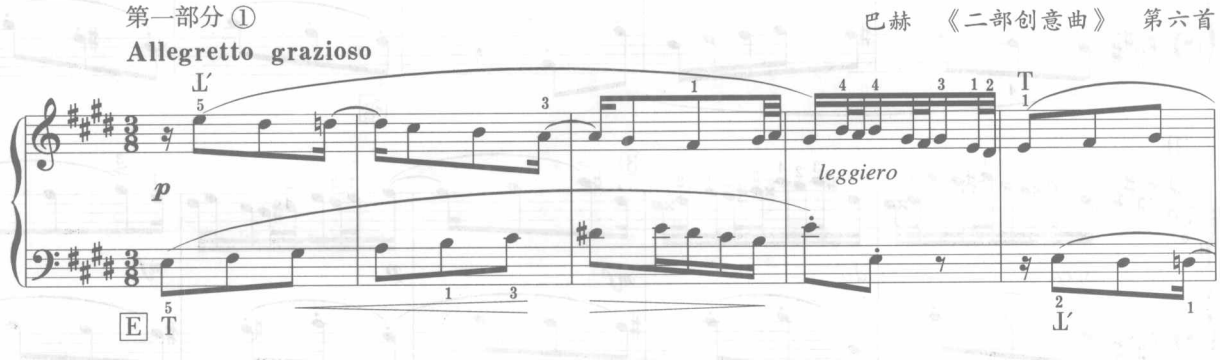
广义来讲，创意曲是个自由的甚至不能界定的概念，即便是我们所说的狭义的创意曲，除了运用复调对位技术创作外，其他方面也是很灵活自由的形式，因此有人称其为“自由的复调乐曲”。当然，我们通常意义上所说的创意曲一般是指较短小的、运用复调对位技术创作的、以巴赫的《创意曲》为代表的钢琴曲形式。

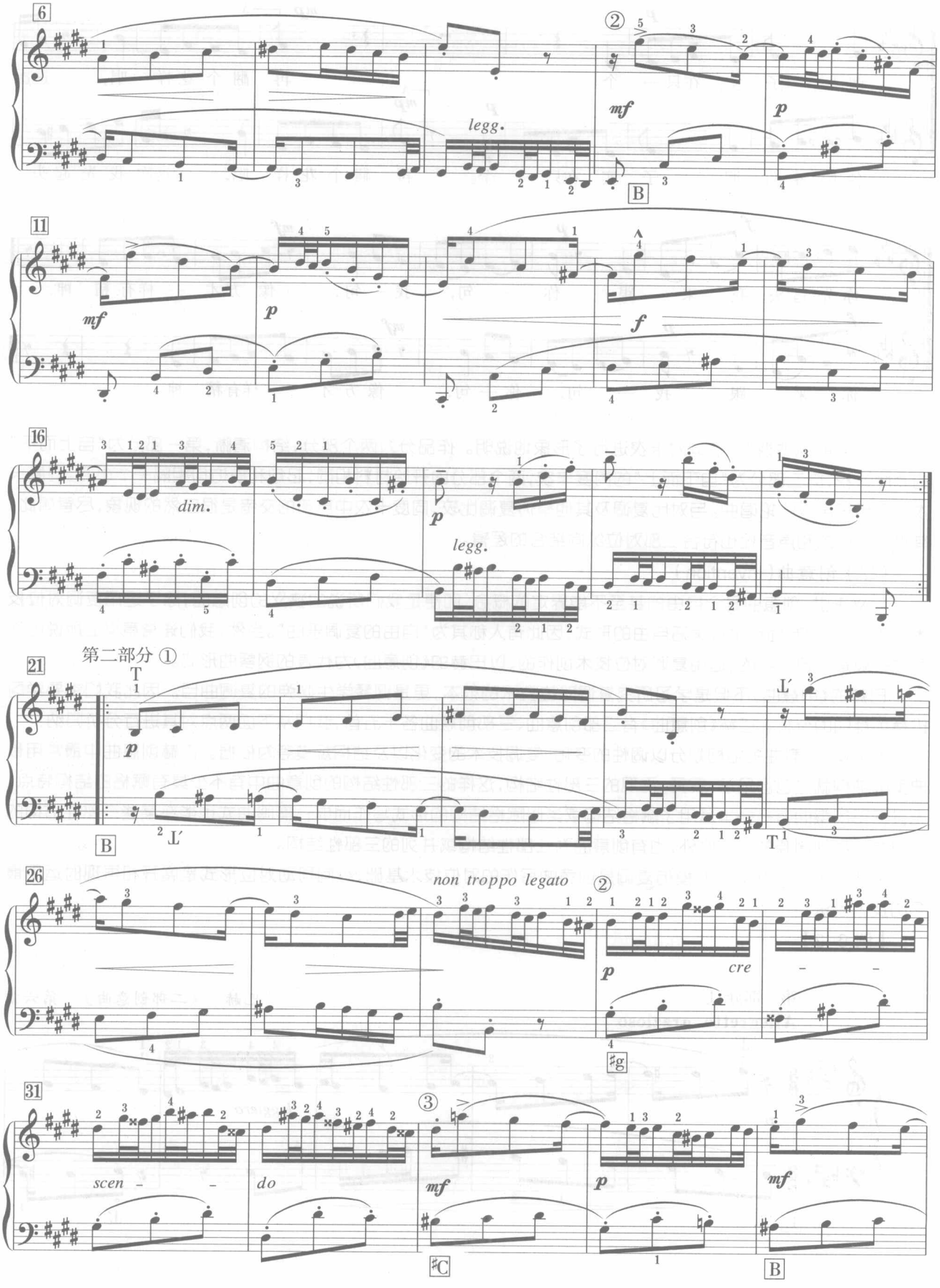
巴赫的《创意曲》不但是学习研究复调对位技术的范本，更是钢琴学生必弹的复调曲目。因此我们主要学习巴赫创意曲的分析。巴赫《创意曲》有二部创意曲、三部创意曲各十五首，我们从下面两点对其进行分析归纳：

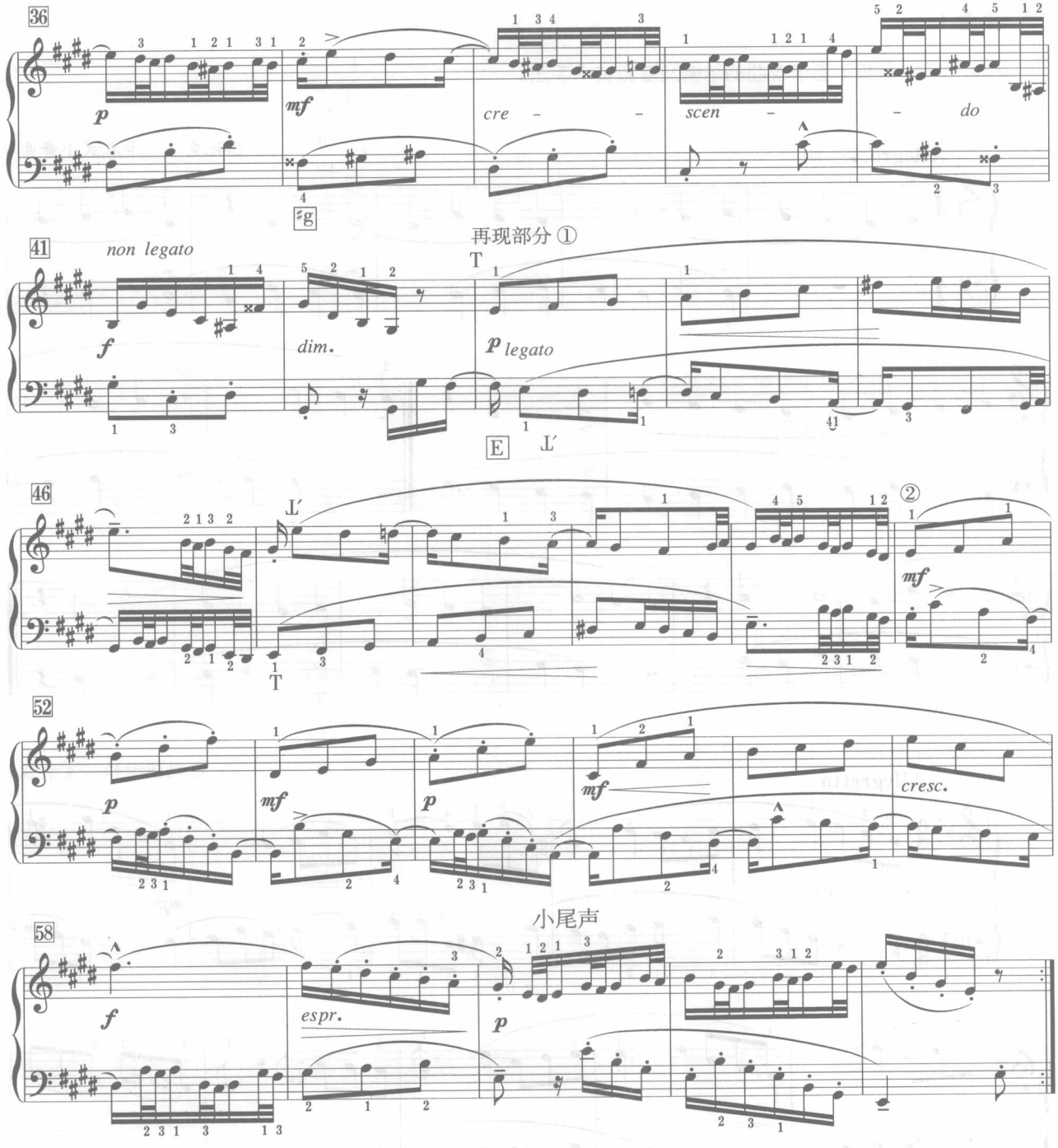
1.结构：创意曲的结构划分以调性的变化、复调技术的变化以及结构规模等为依据。巴赫创意曲中最常用最典型的结构就是包含呈示、展开、再现的三部性结构，这样的三部性结构的创意曲中有不少具有赋格的结构特点，尤其三部创意曲有一多半运用了赋格结构或类似赋格结构的形式写作而成；奏鸣曲式也能在某些三部性结构的创意曲中找到渊源关系。此外，也有创意曲为二部性结构或并列的三部性结构。

2.复调技术：对比复调、模仿复调是创意曲写作的对位技术基础，纵向可动对位形式是展开和再现时运用最多的技术手法。

【例 6-2】




6
legg.
mf
p
B
11
mf
p
f
16
dim.
p
legg.
21
第二部分 ①
T
p
B
T
26
non troppo legato
②
p
cre
♯g
31
scen - -
do
③
mf
p
mf
♯C
B



这首 E 大调二部创意曲结构可分为三个部分：

第一部分以二声部自由的倒影卡农（大调一级 E 轴）开始，相隔一个十六分音符的距离，经过第 4 小节的过渡，紧接将开始部分进行了卡农转位，第 9 小节之后为第一部分的第二个阶段，转到 B 大调，运用了第 4 小节连接材料以及主题的切分节奏模式，以对比模进的技术手法构成。在 20 小节结束于属调 B 大调。

第二部分的第一阶段是第一部分开始的十五度二重对位转位形式，第二阶段和第三阶段是以第一部分材料以对比转调模进手法将音乐进一步展开。

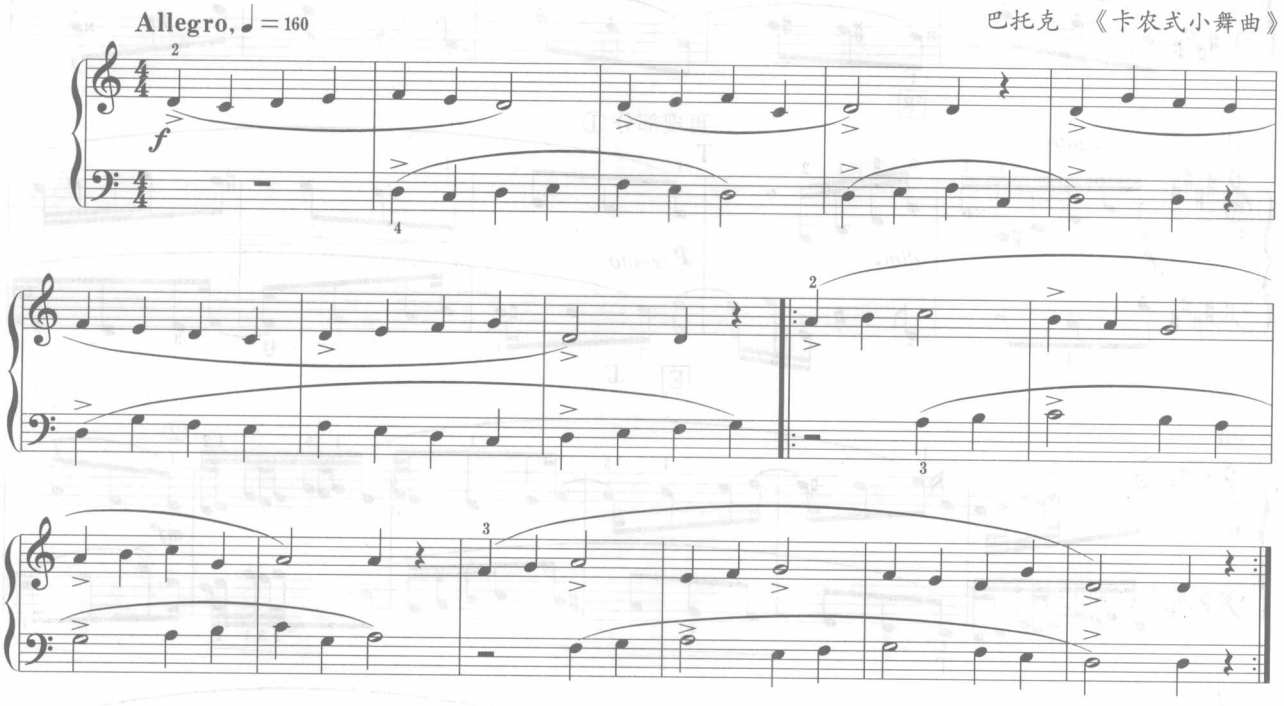
第三部分为再现部分，开始将第一部分进行了八度二重对位转位，并转回主调。

该创意曲三个部分结构平衡对称，二重对位转位的运用及调性的变化，使三个部分结构界限清晰。

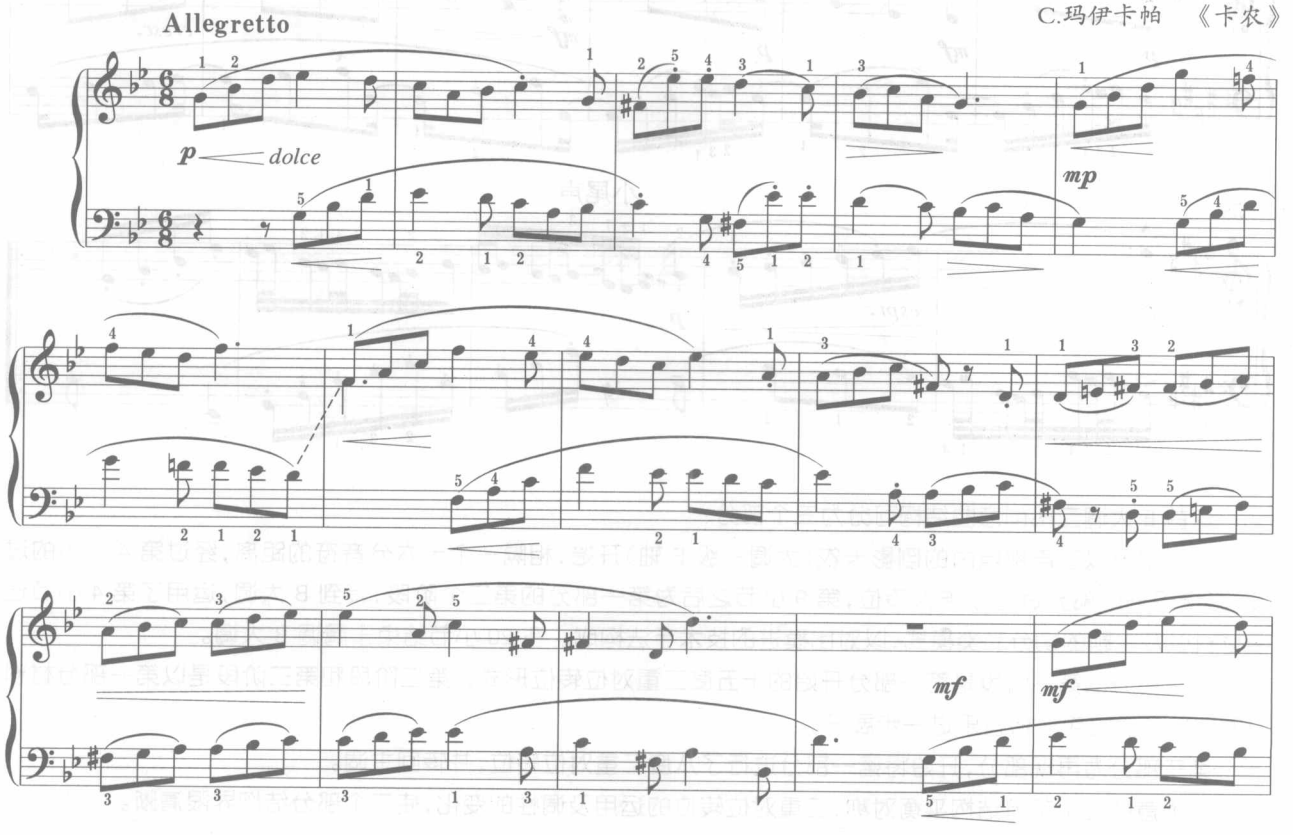
作业 1

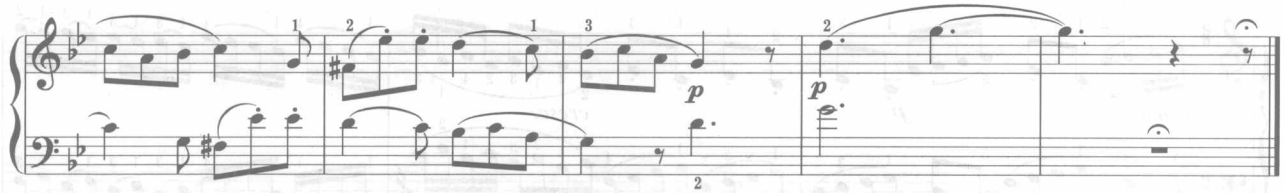
作业 6-1　分析下面卡农曲的结构及复调技术手法。

（1）



（2）

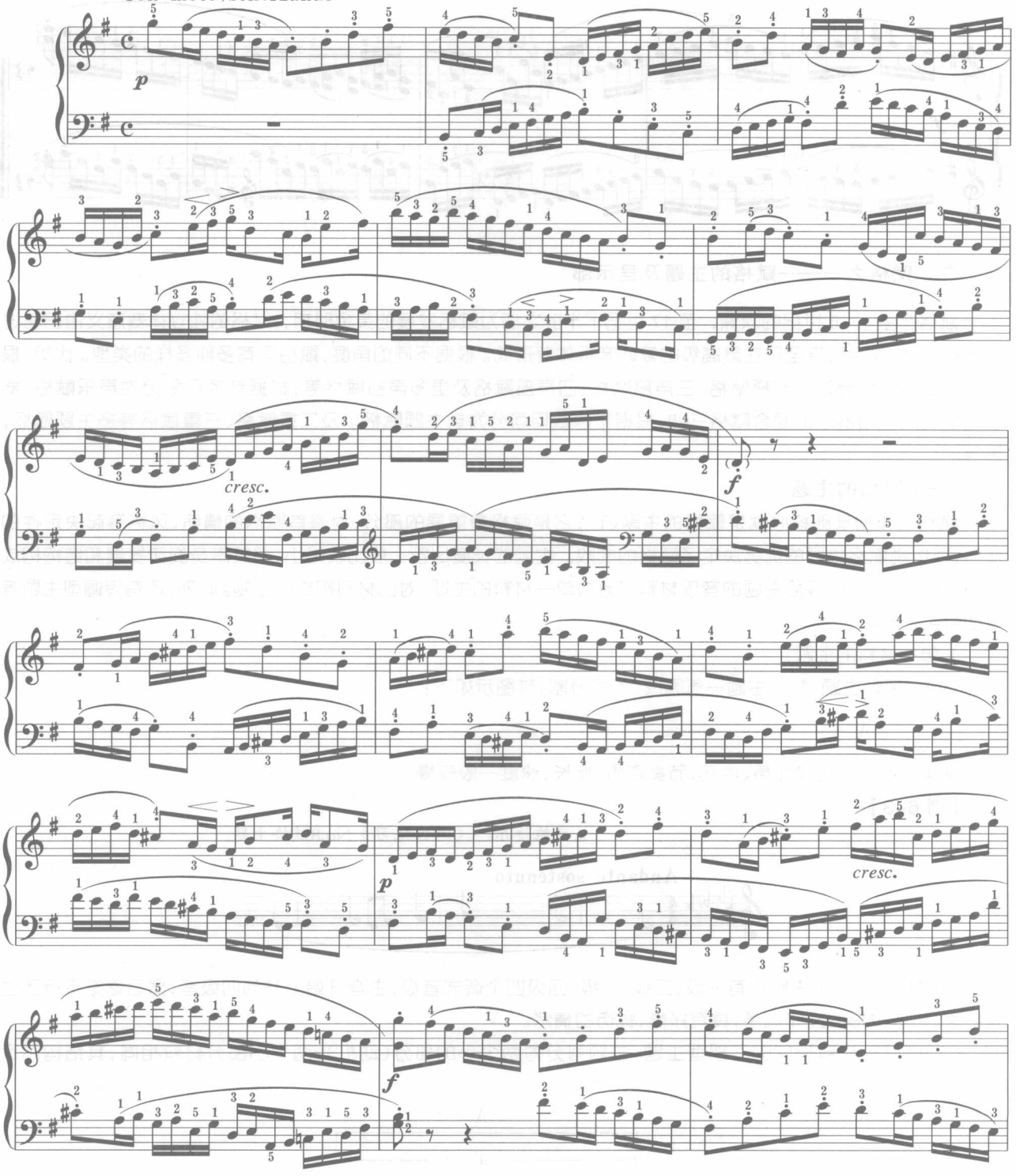


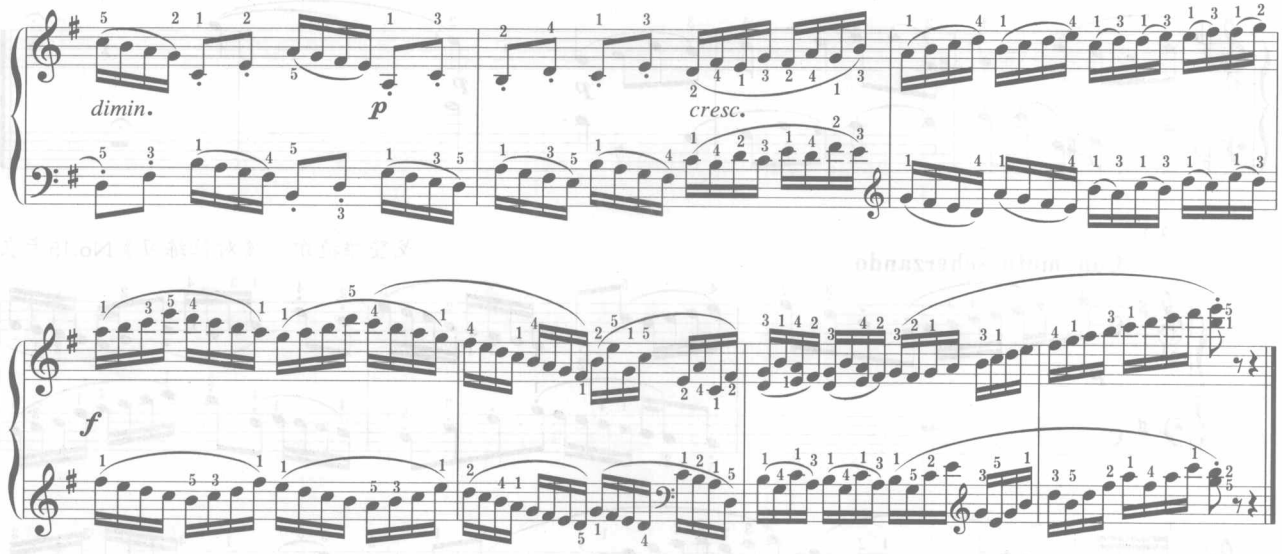


(3)

Con moto, scherzando

戈登维捷尔 《对位练习》No.15卡农





二、赋格之一——赋格的主题及呈示部

赋格产生于15世纪的欧洲，至17世纪下半叶之后为赋格发展的黄金时期，赋格的独立体裁意义由巴赫进一步完善，成为当时直至现在最高级的复调音乐体裁形式。根据不同的角度，赋格可有多种多样的类型。比如：根据声部数目可划分为二声部赋格、三声部赋格、四声部赋格及更多声部赋格等；根据音色可划分为声乐赋格、器乐赋格及人声与器乐的混合赋格三种；根据主题数目可分为单主题赋格以及二重赋格、三重赋格等多主题赋格，等等。

（一）赋格的主题

赋格写作的基础核心就是赋格的主题（T），它是赋格最重要的部分，对整首赋格的情绪、风格等起决定性的作用，可以说赋格主题的优劣决定了赋格的成败。主题的长度尽管一般比较短小，但其本身旋律发展和结构构成具有一定的逻辑性，根据主题的音乐材料可分为单一材料的主题、对比材料构成的主题。此外，还有转调型主题等其他分类形式。

1.单一材料的主题：

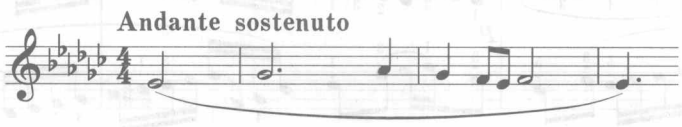
（1）一部型主题：整个主题一气呵成、不可分割，其图示如下：

A ————————

这类主题一般比较抒情、内在，节奏连贯、悠长，速度一般较慢。

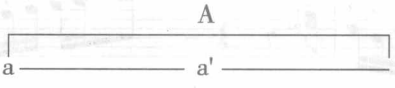
【例6-3】

戈登维捷尔 《对位练习》No.8赋格主题



上例整个♭e小调主题只有一级、二级、三级、四级四个调式音级，主音开始上升到四级音，然后逐渐下行到主音结束，形成拱形的旋律线条，具有抒情、忧伤的情绪。

（2）由同一材料形成的二部型主题：主题可分为两个小的部分（动机），两个小部分材料相同，其结构图示如下：



这种类型的主题两个小部分以长度相同的对称性结构较为常见，也有长度不同的不对称结构，但两个部分一般具有问与答的呼应关系。在不对称的此类主题中，第二部分往往还具有动力性或补充性的特点。

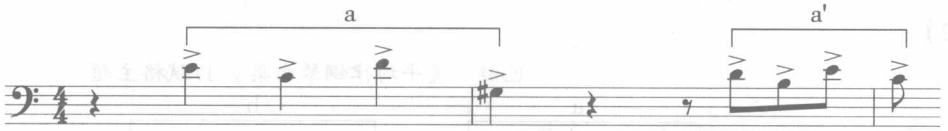
【例 6-4】

肖斯塔科维奇 《24首前奏曲与赋格》No.4赋格主题

上例单一材料的主题由对称性的两个部分构成，主题旋律抒情优美略带忧伤。主题中的两个部分都结束于属音，为变化重复关系，两个部分之间运用了级进的衔接处理方式。

【例 6-5】

巴赫 《平均律钢琴曲集》Ⅱ20 赋格主题



上例单一材料的主题由不对称的两个动机构成，第二部分是第一部分紧缩的下二度模进，材料集中统一，具有递进意味，加强了旋律坚定有力的情绪。

2.对比材料构成的主题

对比材料构成的赋格主题可以形成二部型的结构，也可形成三部型乃至更多结构类型的主题。二部型结构主题由两个对比的材料构成，两个对比材料互相依附形成一个有机整体，有时，每一个部分也可进一步化分为两个或更多更小的部分。结构图示如下：

(1) A
a —— b ——

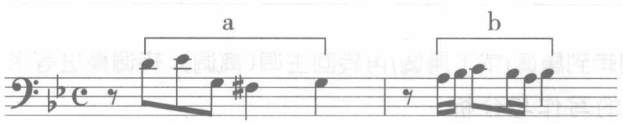
(2) A
a(a–a'–)b ——

(3) A
a ——b(b – b'–)

(4) A
a(a–a'–)b(b – b'–) 等

【例 6-6】

巴赫 《平均律钢琴曲集》Ⅰ16 赋格主题



上例主题 a 动机属音开始主音结束，其中下行六度大跳及八分音符、四分音符节奏是其主要特征，富有动力性，而 b 动机以十六分音符节奏为主，为级进的平稳进行旋律线，与第一部分形成对比，但 a 部分最后一个音与 b 部分开始音形成的级进关系将它们紧密联系在一起。

【例 6-7】

巴赫 《平均律钢琴曲集》Ⅱ1 赋格主题

上例主题 a 动机中下五度跳进之后上六度跳进的旋律进行使得该动机活跃富有动力性，而 b 部分由十六分音符构成的等时值音型动机，运用上二度自由模进进行了发展。

对比材料构成的主题还有以三个对比材料以及其他多种多样的构成形式，下面将由三个对比材料构成的主题图示列出：

(1) A: a——b——c——　(2) A: a(a—a'—)b——c——　(3) A: a——b(b—b'—)c——　等

上图表中(1)是由三个对比材料构成主题的基本形式，(2)和(3)是其变化形式。

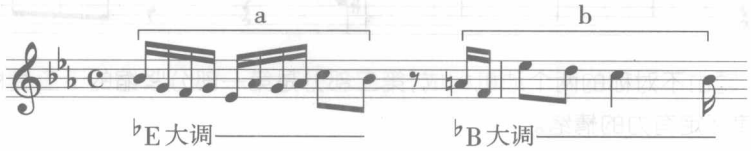
无论主题由几个材料构成，它们都是相互联系的统一体，是为同一个音乐形象服务的。

3.转调主题

根据主题的调性特点，主题可分为单一调性主题和转调主题，转调主题可使主题本身获得发展，增强了主题的动力性及艺术表现力。转调主题比较常见的是主调转属调并在属调结束，这种转调主题形成了主调与属调的并置，根据调性及主题材料可将主题划分为两个部分，有时也可根据材料划分出局部更多的构成部分。

【例 6-8】

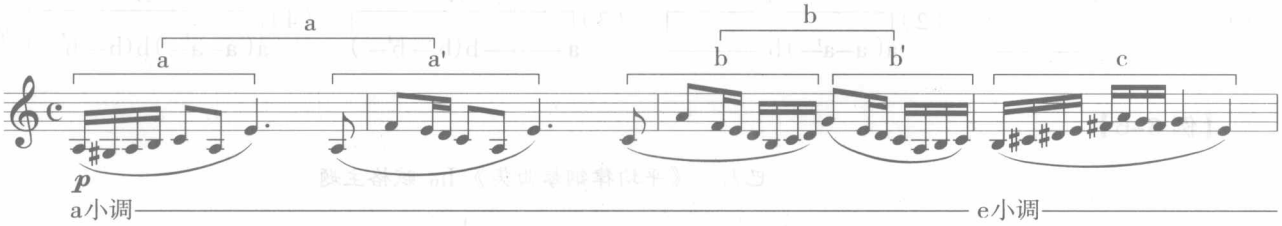
巴赫　《平均律钢琴曲集》Ⅰ7赋格主题



上例开始于 ♭E 大调，八分休止符后的还原 A 音是属调 ♭B 大调特征音，并结束于 ♭B 大调主音，该主题调性和材料划分清楚明了。

【例 6-9】

戈登维捷尔　《对位练习》No.20赋格主题



此外，转调主题还有主调转到属调(或下属调)再转回主调(离调)、转调模进等形式，在此不再一一列举。

(二) 赋格各结构部分的写作与分析

赋格整体的结构有其特殊规律，其结构最主要的特点是主题的循环性出现和富有逻辑的调性发展变化。根据赋格的这种结构特点，它一般分为呈示部、中部、再现部三个部分，下面列举典型的二声部赋格整体基本结构：

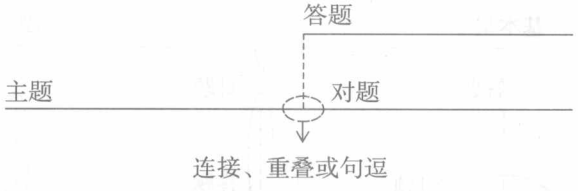
【例 6-10】

结构部分	呈示部		中部		再现部	
声部	T(主题)	对题	T	对题	T	对题
材料		T(答题)	对题	T	对题	T
调性举例	C	G	a	e(或d等)	C(或G、F等)	C
	主调	属调	平行调	平行调的属调或其他	主调或其他	主调

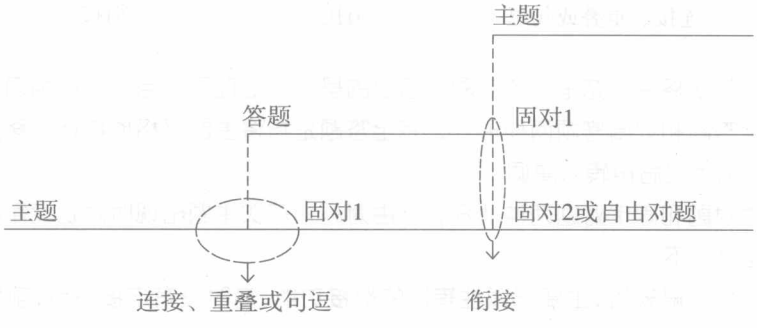
实际作品中，赋格的呈示部具有相对程式化的写作模式，中部和再现部的写作是相对自由灵活的部分，下面分别对各个部分的写作进行具体研究。

呈示部：赋格呈示部的调性一般在主调与属调的范围内，它由主题、答题、对题及连接部分构成。赋格的开始，主题首先在一个声部单独出现，之后在其他声部依次模仿进入，第一次出现的模仿声部为答题，传统赋格写作中答题一般在属调上（主调转属调的转调主题，其答题一般为属调转主调，近现代赋格创作中答题也有从属调转重属调的情况），与答题同时对应的是对题，至此即为二声部赋格的基本结构布局，主题与对题之间可有连接，有重叠进入的情况，也有用句逗分开使二者并置的情况。如果为三声部赋格，主题的第二次模仿即是主调主题在第三个声部的出现，此时与之对应的是两个对题，即为三声部赋格的基本结构。四声部及更多声部赋格依次类推，如下所示：

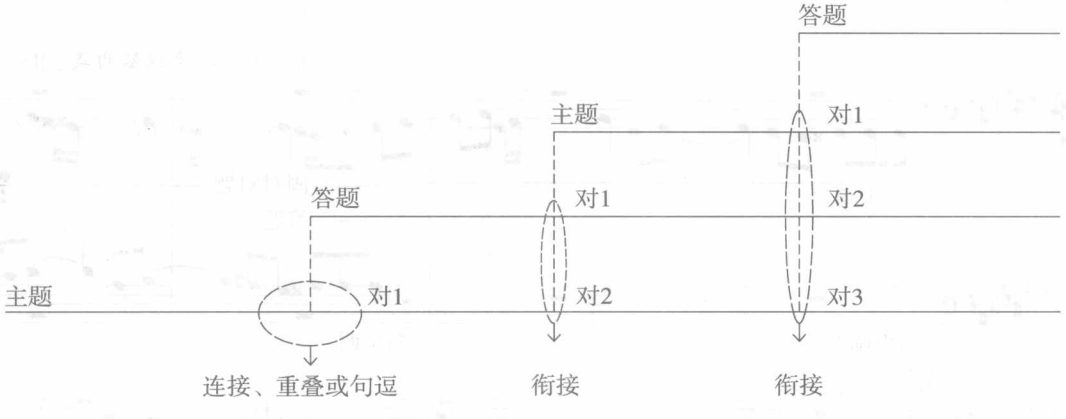
二声部赋格呈示部：



三声部赋格呈示部：



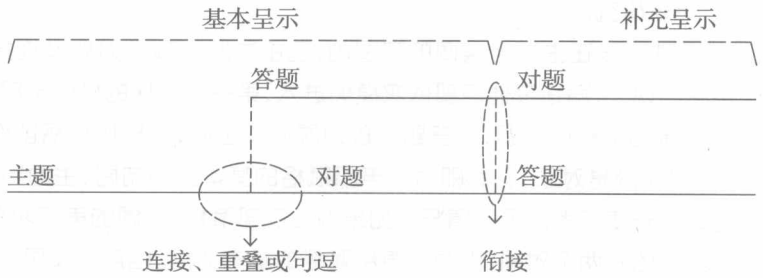
四声部赋格呈示部：



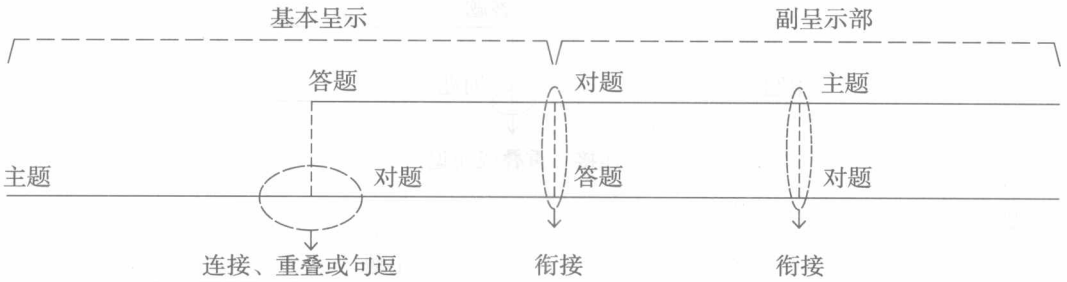
以上均为自下而上的声部进入形式，实际创作中，还有自上而下的进入形式，三声部以上的赋格还有更多其他声部先后进入形式，但调性结构原理相同。

赋格的呈示部中还有补充呈示和副呈示部两种情况，补充呈示指基本呈示部之后，继续在呈示部调性上出现主题（或答题），其出现次数少于声部数目，比如，二声部赋格的补充呈示只出现一次，三声部赋格的补充呈示可出现一次、也可出现两次等。赋格的副呈示部指基本呈示部之后，继续在呈示部调性上出现主题（或答题），其出现次数等于声部数目，有时甚至多于声部数目。如下所示：

带补充呈示的二声部赋格呈示部：



带副呈示部的二声部赋格呈示部：



三声部乃至更多声部赋格带补充呈示或带副呈示部的呈示部处理原则与二声部相同，不再列表。

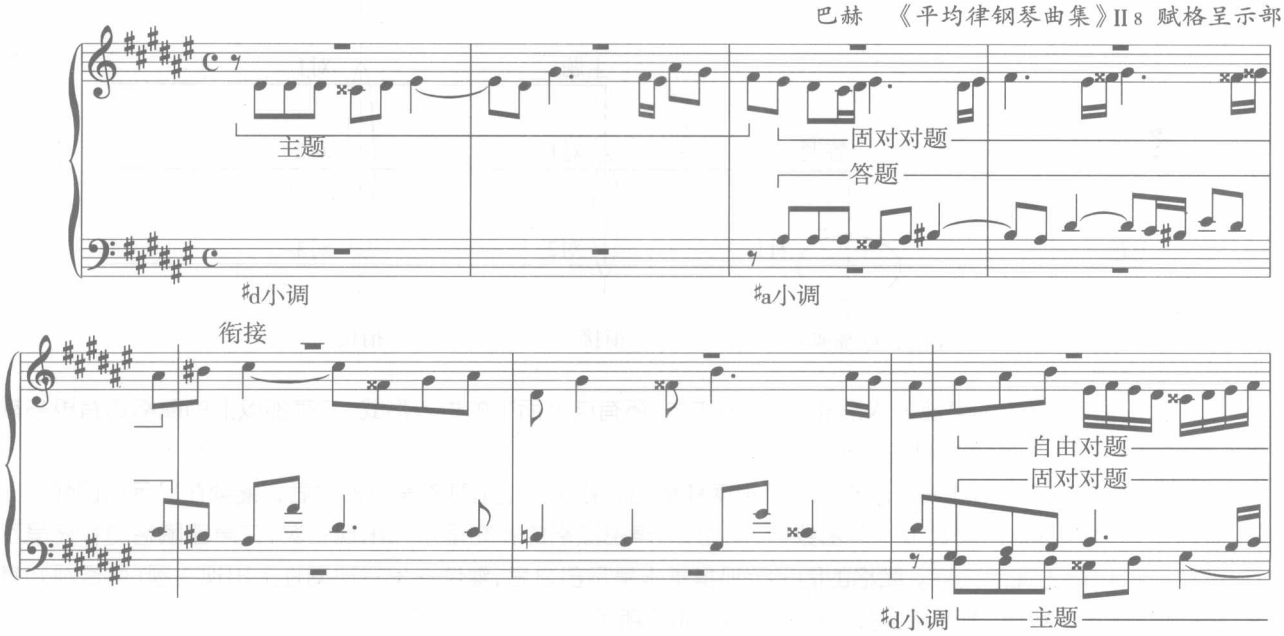
赋格的答题有完全答题和守调答题两种形式，完全答题是指将主题严格地按音程移到属调上，守调答题指将答题的首部保持在主调上之后再转入属调。

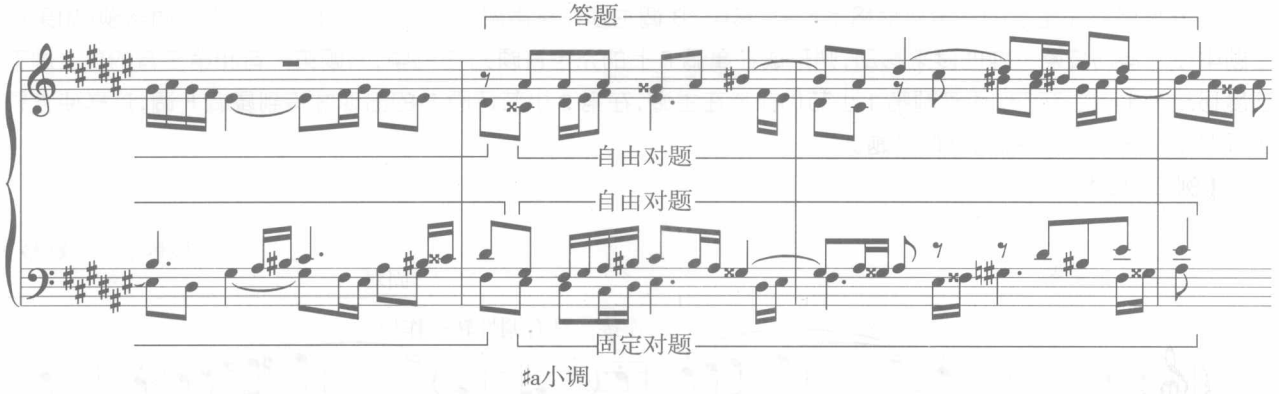
赋格的对题有自由对题和固定对题两种情况，自由对题指每次主题出现时对题旋律都进行变化，固定对题指主题每次出现时对题材料不变。

呈示部中的连接部分一般较短，主要起调性转换的衔接功能，有时没有连接部分，前后对置呈现。下面分析实例：

【例 6-11】

巴赫 《平均律钢琴曲集》II 8 赋格呈示部

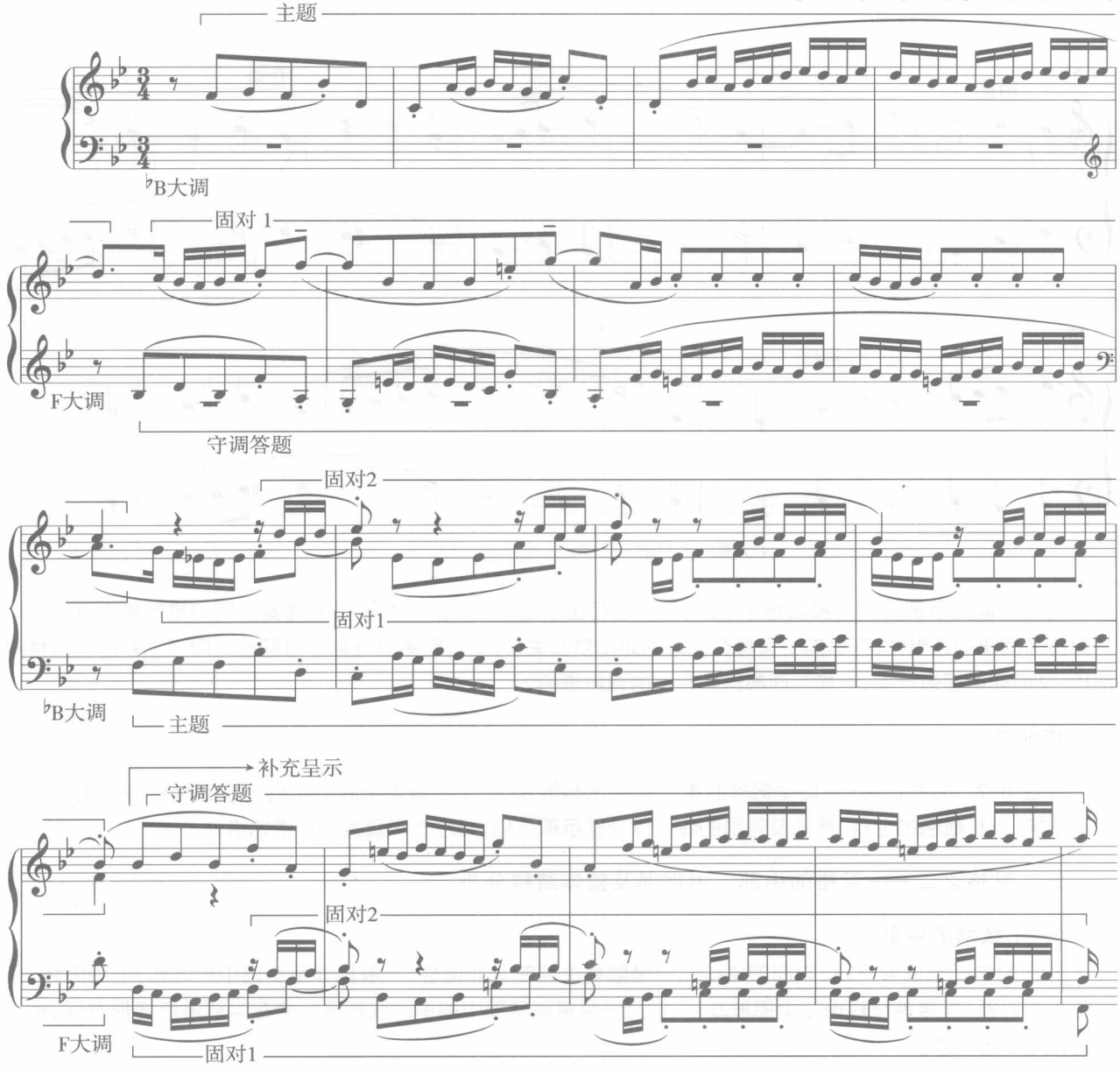




这是 ♯d 小调四声部赋格的呈示部，没有补充呈示，主题和答题出现四次，答题在属调上为完全答题，并运用了一个固定对题，两个自由对题，答题和主题的第二次出现之间连接部分较长，结构清晰。

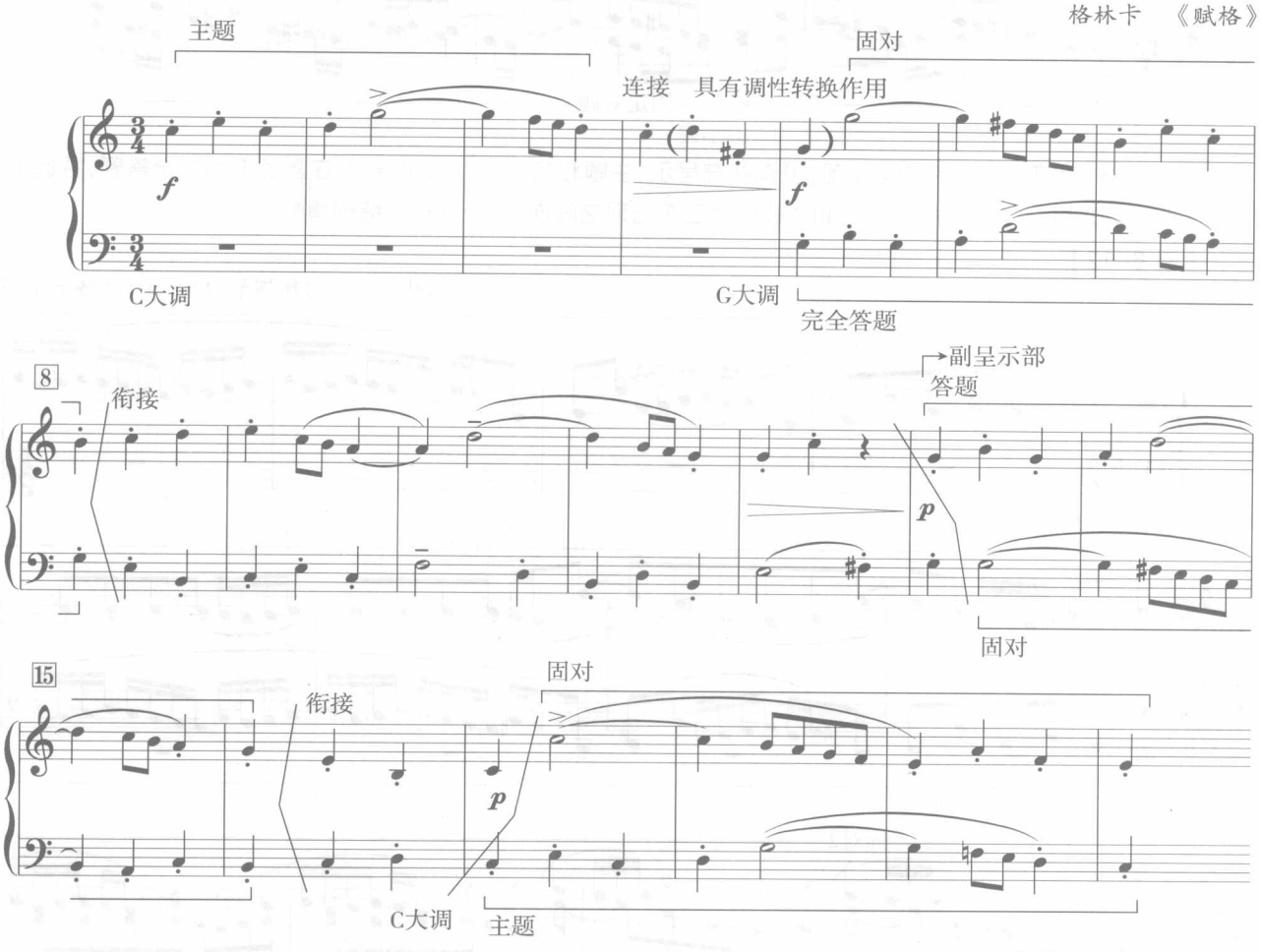
【例 6–12】

巴赫 《平均律钢琴曲集》I21赋格呈示部



上例是带补充呈示的三声部赋格呈示部，其中♭B调主题在高声部单独呈示后，中声部进入守调答题（如果将主题中每个音均按照下纯四度来移动，则形成在属调F上的完全答题）。在例中，答题第一音和第三音的是主题下五度移动至主调主音♭B，使答题第1小节仍保持在主调，在第2小节还原E的出现才转到属调F调，这样使答题出现时不至于太生硬，即为守调答题。

【例6-13】



这是带副呈示部的二声部赋格呈示部，例中已标出了主题、答题及对题结构，需要说明的是衔接部分在横向上保持了旋律的连贯性，在纵向上又具有良好的对比复调关系，同时衔接部分甚至对题都运用了主题的部分材料动机，从而使得逻辑严密，纵横方面都达到完美的有机统一。

作业2

作业6-2　分析巴赫《平均律钢琴曲集》、肖斯塔科维奇《二十四首前奏曲与赋格》中的赋格，曲目由教师自定。要求：分析赋格的主题、答题及对题的特点以及呈示部结构、调性布局及复调技术特点。

三、赋格之二——赋格的中部、再现部及整体结构分析

（一）赋格的中部

又称为中间部或展开部，中部的主体部分是赋格主题在其他调性（一般是非呈示部中的调性）上的陈述，呈示部中的对题、连接等材料也在中部被发展，有时经常将呈示部中的主题或答题旋律在中部进行变形发展，也有时会运用新的对题。

主题在中部进入时调性的变换是赋格中部结构的基本特征，传统典型的原则是主题在中部首次在主调的平行调上陈述，之后往往是主题在主调平行调的属调上呈现，从而形成调式色彩的对比，一般来讲，中部中主题的发展在主调的较近关系调范围内。中部中还经常将主题甚至对题进行扩大、倒影、紧缩、等变形发展。

根据复调技术及结构陈述特点，中部还常常会有以下几种新的结构成分：

1.间插段：呈示部结束后，在相邻的不同调性主题之间起调性转换、过渡、连接等作用的部分称为间插段。间插段的材料常常来自于呈示部中对题或连接因素，有时也引入新材料；间插段的写作常常用卡农模进、对比模进等复调技术；间插段的长度一般不会超过主题的长度；中部中常常有多个间插段，每个间插段的材料常常是统一的。

呈示部与中部的界限：呈示部与中部的界限是以调性和音乐材料来划分的，大致分两种形式，一种是呈示部与中部没有间插段的，一种是有间插段的。

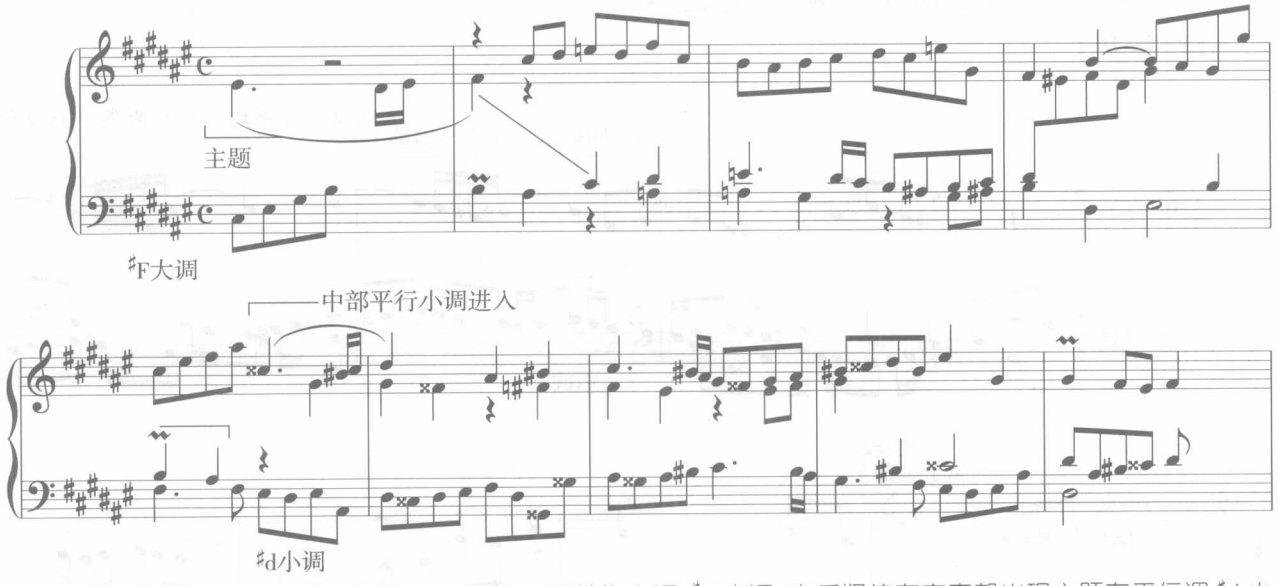
（1）呈示部与中部没有间插段，即呈示部主题（或答题）最后一次呈现后直接与中部新调进入的主题相连，形成主题调式色彩的对比。

（2）呈示部与中部有间插段，此时呈示部和中部的界限有几种可能：第一，呈示部结束于间插段之前；第二，呈示部结束于间插段内部；第三，呈示部结束于间插段。通常，其划分依据是呈示部的结束处具有明确的终止式（一般是主调，有时也可为属调）。

2.紧接段：也有人称之为紧接模仿或密接和应，指主题还没结束就在另外一个声部出现主题的模仿。紧接段可以在各种音程距离和各种时间距离上构成模仿，开始主题和模仿主题可以是原形也可以是变形形式，当然紧接段的声部数目不会超过赋格的声部数目，紧接段有时也用对题材料构成。此外紧接段在中部并不是绝对必须出现的成分。

【例 6-14】

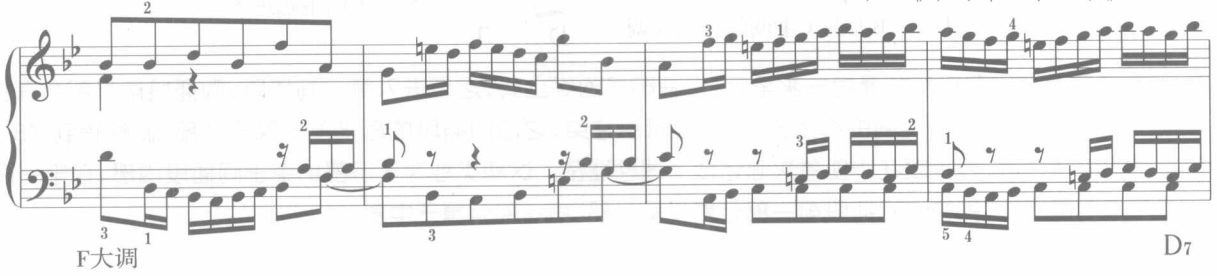
巴赫　《平均律钢琴曲集》II 13 赋格

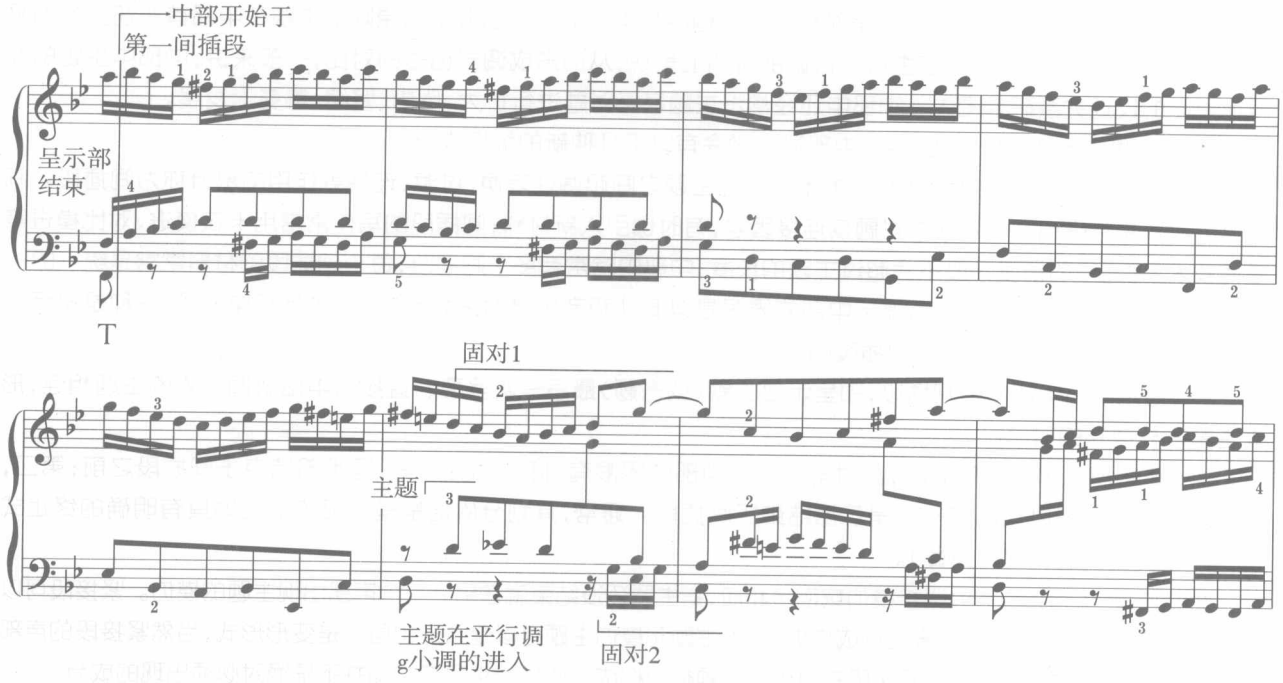


上例开始是赋格呈示部主题最后一次陈述，调性为主调 ♯F 大调，之后紧接在高声部出现主题在平行调 ♯d 小调的进入，即呈示部与中部之间没有间插段，中部与呈示部对置进入。

【例 6-15】

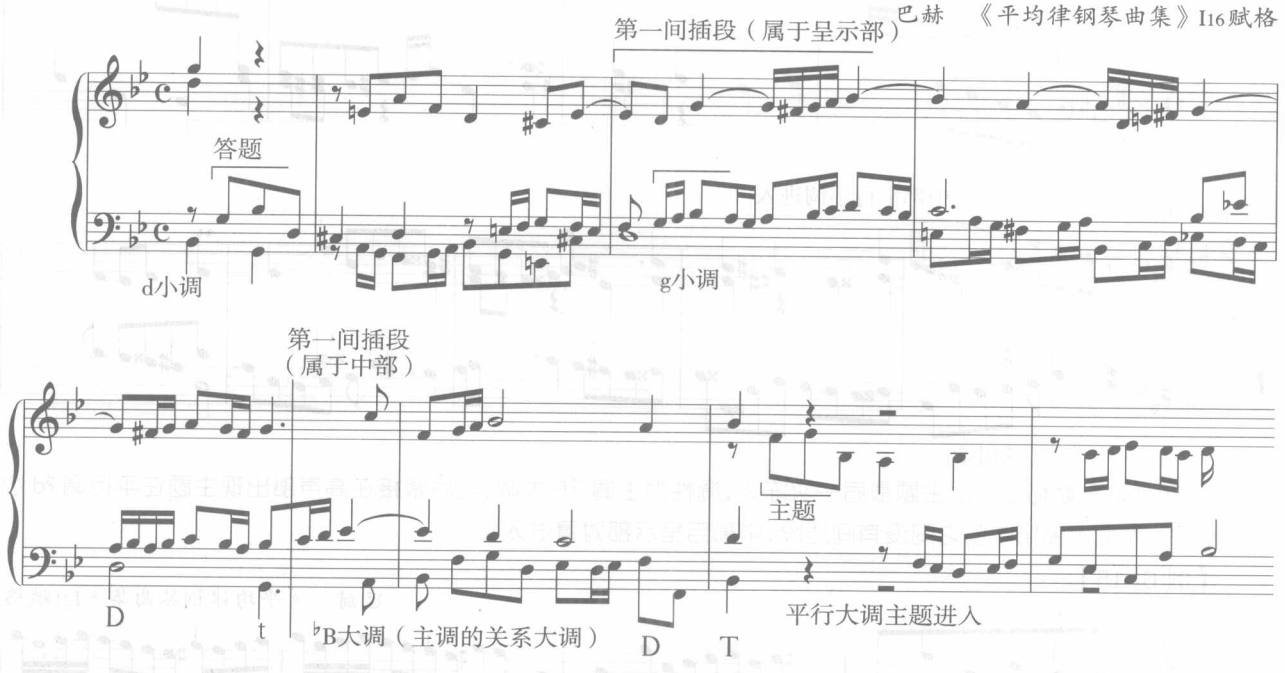
巴赫　《平均律钢琴曲集》I21赋格





上例呈示部明确终止后，即为中部的开始，中部开始于第一间插段，之后出现主题在平行调的陈述。即属于呈示部结束于间插段之前，中部开始于第一间插段的情况。

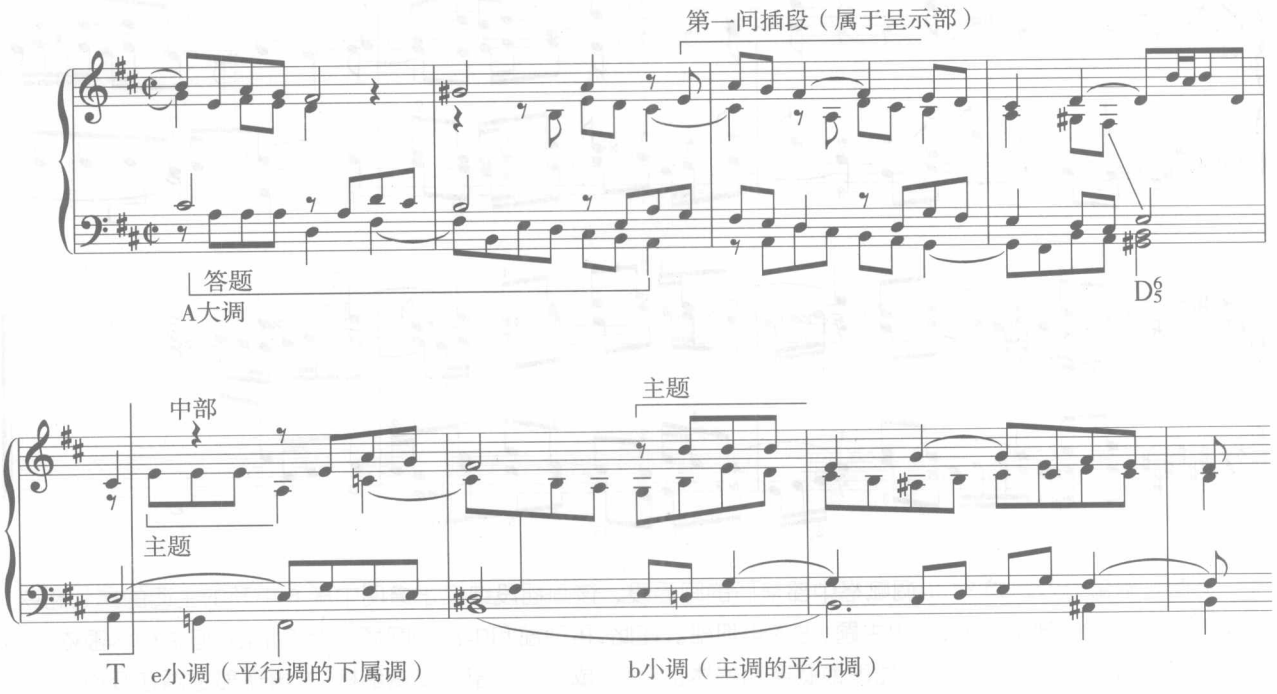
【例 6-16】



上例开始为呈示部答题最后一次呈示，没有明显的终止式，之后进入第一间插段，间插段前半部分在主调 g 小调上，并形成了 g 小调明确的终止式，此时呈示部结束，之后间插段的后半部分属于中部，调性转到 ♭B 大调，即主调的平行大调，为主题在中部首次陈述做了调性准备。这种类型为呈示部结束于间插段内部，在第一间插段内部形成明确终止，即第一间插段前一部分属于呈示部、后一部分属于中部。

【例 6–17】

巴赫 《平均律钢琴曲集》II 5 赋格



上例开始为呈示部答题最后一次进入，之后没有明确呈示部调性的终止并延伸出第一间插段，间插段结束形成了在属调上的终止式，从而结束呈示部，之后中部首先是主题在平行调下属调上的进入，随后再进入主调的平行调。该例即属于呈示部结束于第一间插段的类型。

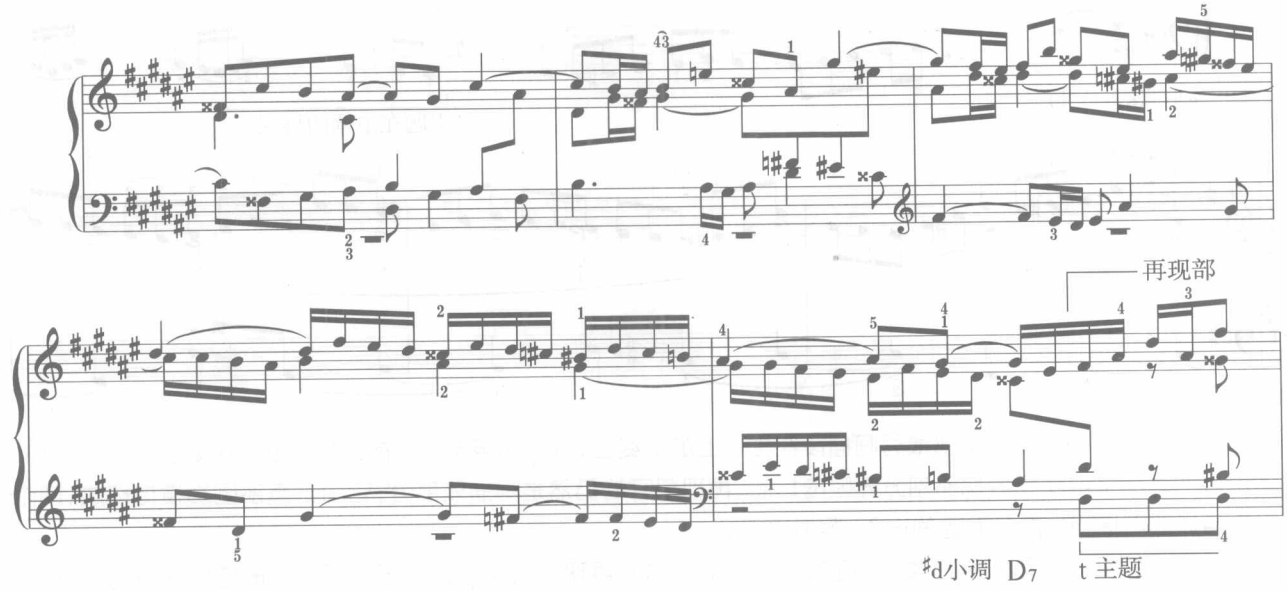
（二）再现部

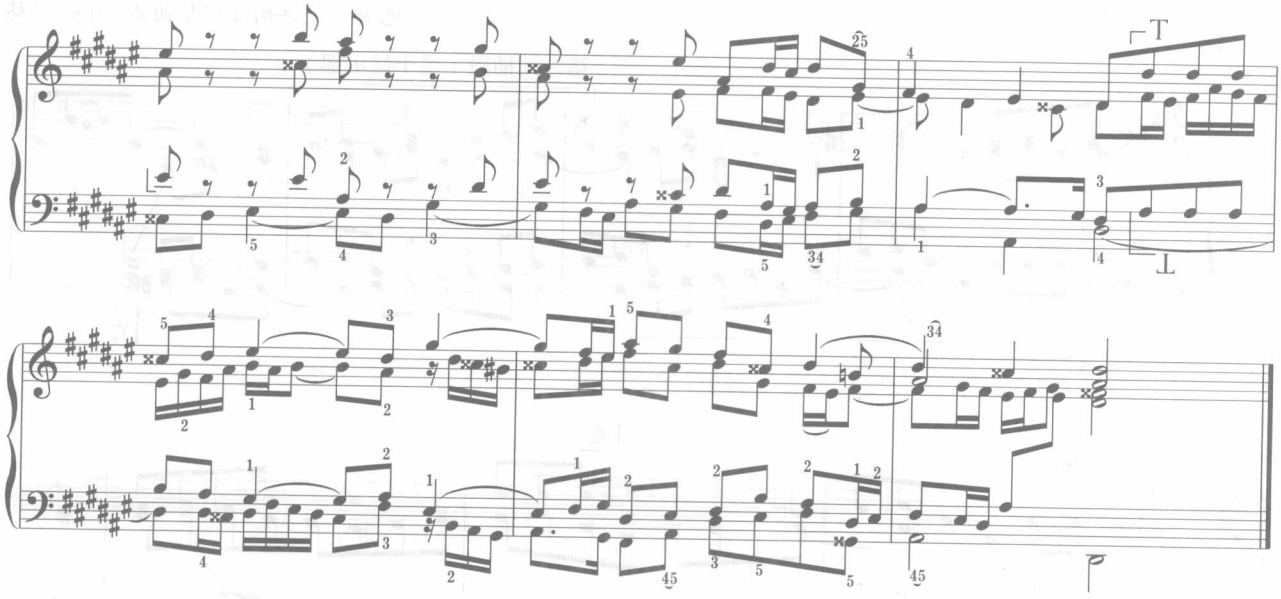
一般来讲，调性的回归（一般是主调，有时也可能是属调或下属调）是再现部的主要标志；再现部开始的材料有两种情况，一种以赋格主题开始，一种是以间插段开始。再现部中也可以运用紧接段以及主题变形等复调技术手段。再现部结束后，有时可再增加一个尾声以获得完满的结束感。

1.主题在主调（也有属调或下属调等其他调性）上的进入是再现部开始的常见形式。见下例：

【例 6 – 18】

巴 赫 《平均律钢琴曲集》II 8 赋格

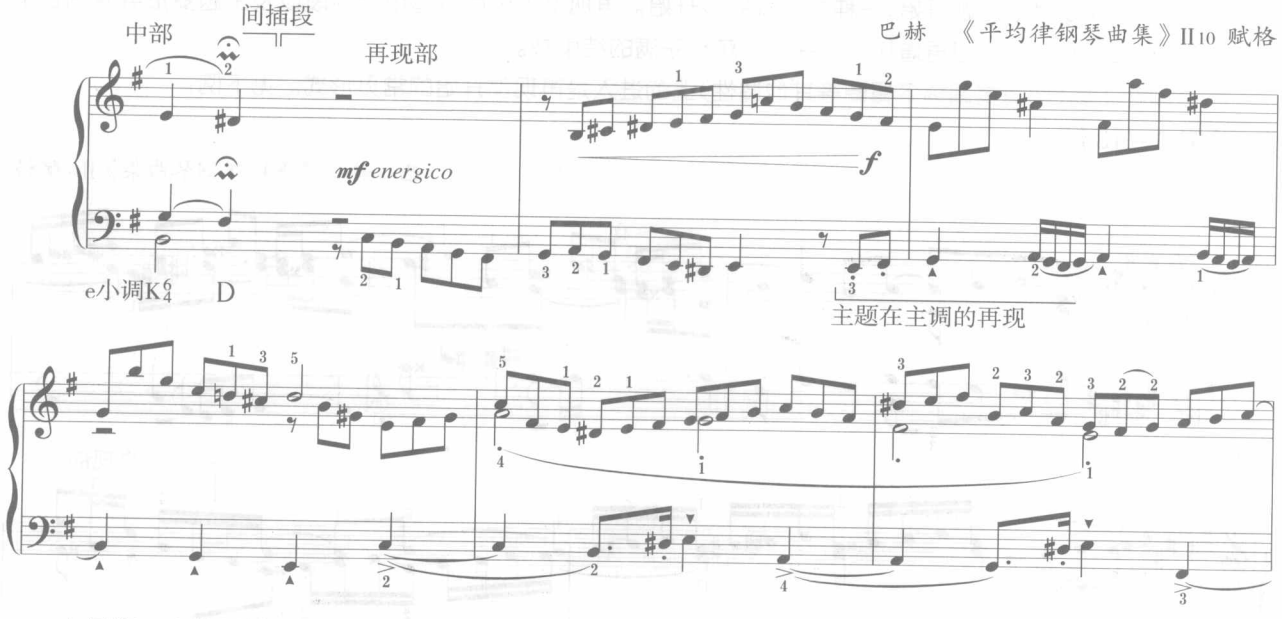




上例开始部分为这首♯d小调赋格中部最后的间插段，该间插段结束于谱例中第5小节的主调的属七和弦，利用其倾向性进行到主和弦，引出主题，进入再现部。在此，再现部和中部的间插段衔接紧密，但结构界限依然清晰，除了和声功能上的因素外，间插段最低声部的休止，使之成为三声部的复调结构，为再现部主题在低声部的进入做了充分的准备。此外再现部中，主题在主调进入后在谱例第8小节出现倒影主题与原形主题以同步倒影的形式进入，并延伸出赋格最后的终止，显示出巴赫高超的复调技术。

2.再现部有时开始于间插段，由间插段引出主题的再现；开始于间插段的再现部中，间插段与主题的再现一般衔接密切，而与中部之间的界限相对明显。见下例：

【例6-19】



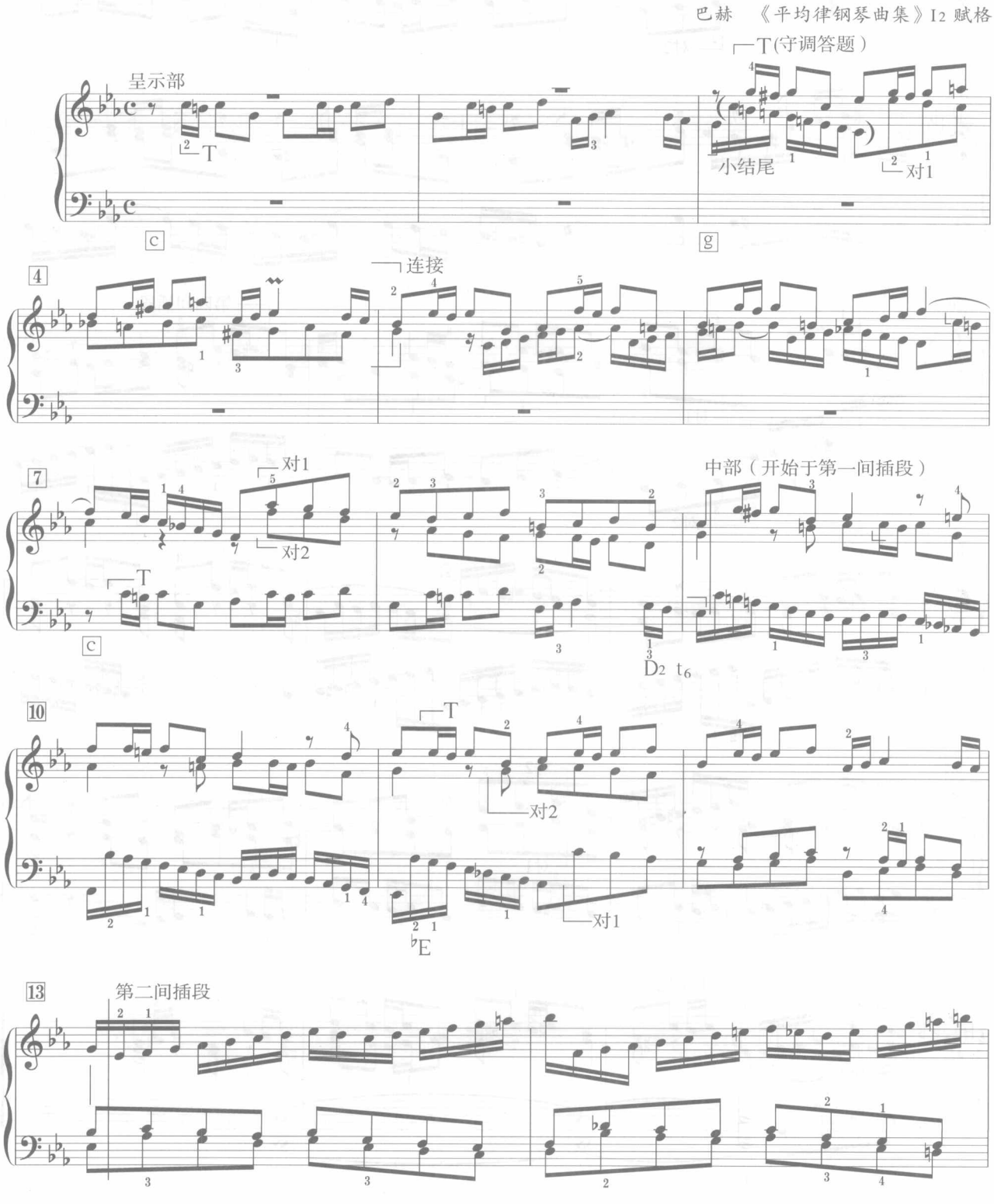
上例第1小节开始是中部最后间插段在主调上的半终止，这个和声半终止的出现以及自由延长记号的运用、休止符的运用是中部与再现部划分界限的标志，再现部开始仍然是间插段部分，它由二声部倒影模仿构成，两个声部自然地衔接到主题及对题的进入，逻辑严密。

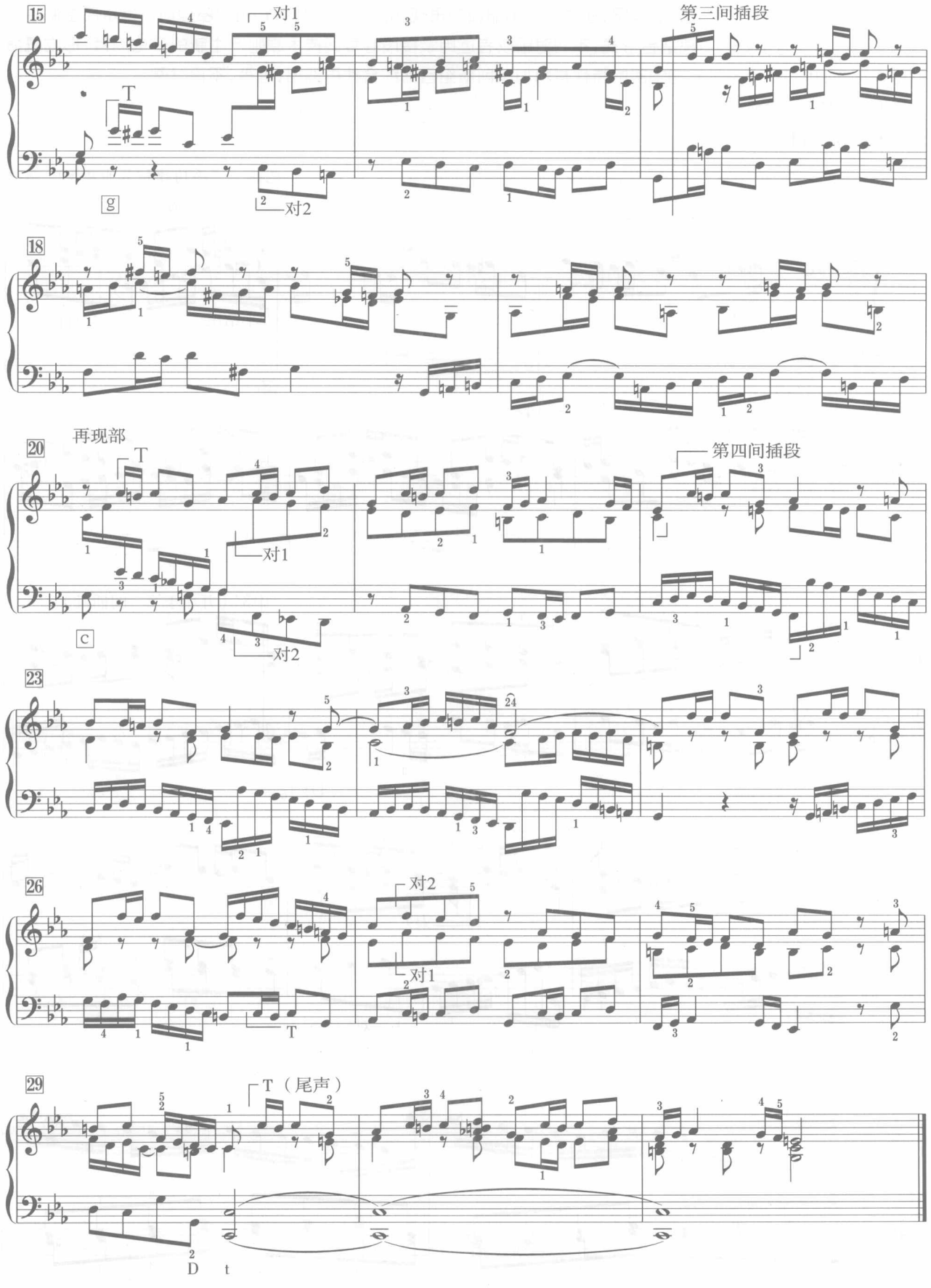
再现部根据不同因素来分类，还可有其他类型，比如：再现部与呈示部乃至展开部一般结构规模相当，如果

呈示部、展开部中主题已有充分的发展，往往会运用缩减的再现部。从音乐材料看，再现部也可将呈示部主调主题作为主要内容配以不同的声部结合形式、不同对题或者运用紧接段等复调技术原则产生新的变化因素，形成概括性的再现部；也有运用呈示部和中部的特性材料加以创新组合的综合性再现部，等等，不再举例。

（三）完整赋格分析

【例 6-20】




15
对1
第三间插段
T
g
对2
18
再现部
20
T
第四间插段
对1
c
对2
23
26
对2
对1
T
29
T（尾声）
D
t

这是一首 c 小调三声部赋格，其结构图表如下：

呈示部				中部					再现部			
	T	连接	对1	间插1	T	间插2	对1	间插3	T	间插4	对2	T
T	对1		对2		对2		T		对1		对1	尾声
			T		对1		对2		对2		T	
c g			c		♭E		g		c			

该赋格呈示部为典型的主－属－主调性布局，中部主题第一次进入在平行调上，之后主题在呈示部调性——属调上进入，它和后面的间插段为再现部做了属准备，再现部主题出现三次，与呈示部中主题出现次数相同，结构平衡，而且再现部主题三次出现均在主调上，巩固了调性，最后一次主题进入是主调终止式后的尾声，并没有伴随两个固定对题。

连接及间插段的材料简洁，均来自于主题或对题的部分动机写作而成，并运用了间插段常用的复调技术。比如呈示部中的连接部分上声部采用了主题开始动机，下声部运用了对题材料的变化形式，用对比模进（纵向为对比复调关系，横向为各自声部的模进进行）手法创作；第一间插段上两个声部运用主题材料形成的卡农模进，最低声部运用了对题材料，从而形成了二声部卡农模进加对比声部的三声部复调结构；赋格的最后一个间插段即第四间插段在再现部中，综合了前面间插段中出现的材料、音型等因素，从而使间插段方面也具有综合再现的意义，创作技术高超，逻辑严密。

总之，以上是传统典型的赋格结构形式，实际作品或创作中，可有多样的灵活处理方式，尤其是中部和再现部中，主题、结构、复调技术、调性等更是具有相对自由的灵活空间，在分析赋格时应根据赋格的整体情况具体问题具体分析。

（四）小赋格（fughetta）

小赋格是个不确定的概念，一般意义上讲，小赋格是指篇幅较短小、复调技术相对简单，有时带有作曲者自谦意味的完整的独立赋格曲，其基本结构原则和前面所说的赋格一样。

（五）赋格的应用

赋格除了作为独立体裁的乐曲存在之外，还可以与其他体裁的乐曲一起形成套曲形式。比如幻想曲与赋格、托卡塔与赋格、变奏曲与赋格等，最常见的就是前奏曲与赋格。

在前奏曲与赋格这种套曲形式中，不同的作曲家在前奏曲与赋格的调性布局方面有某些逻辑性，在写作技术、音乐材料等方面并没有必然的联系。巴赫的《平均律钢琴曲集》中的前奏曲与赋格最具代表性，它运用了以 C 为基础上行半音阶顺序布局，第一套中前奏曲与赋格为 C 大调，第二套为 c 小调，第三套运用 ♯C 大调，第四套运用 ♯c 小调，依此类推，俄罗斯作曲家斯洛尼姆斯基的《24 首前奏曲与赋格》继承了巴赫的调性顺序布局原则。

肖斯塔科维奇的《24 首前奏曲与赋格》运用以 C 为基础按照平行调及上行五度的调性顺序布局，第一套运用 C 大调，第二套运用 a 小调，第三套运用 G 大调，第四套运用 e 小调，依此类推。谢德林的《24 首前奏曲与赋格》继承了肖斯塔科维奇的套曲的调性排列方法。

此外，赋格也可用在奏鸣曲、交响曲等其他多乐章套曲中，比如贝多芬的《第 29 奏鸣曲》第四乐章即以宏大的三重赋格创作而成。有时运用在其他主调作品开始、内部或结束部分的不完整的赋格（一般相对于一个赋格呈示部），我们称之为赋格段，其表现力丰富，在作品中比较常见。如贝多芬《第五交响曲》第三乐章中的赋格段等。

作业 3

作业 6-3　分析巴赫《平均律钢琴曲集》、肖斯塔科维奇《24 首前奏曲与赋格》中的赋格，曲目由教师自定。要求：分析赋格的主题、答题及对题的特点，赋格整体结构、调性布局及复调技术特点。

第二节　线性写作在音乐创作中的作用、意义

【本节要点】

线性对位写作除了可以专门创作复调体裁的乐曲之外，在主调音乐创作中、在其他音乐体裁或音乐形式的作品中也具有非常重要的作用，本节将重点分析：

1.线性写作在表达音乐形象方面的意义；

2.线性写作对音乐展开的意义。

一、复调音乐刻画音乐形象的作用

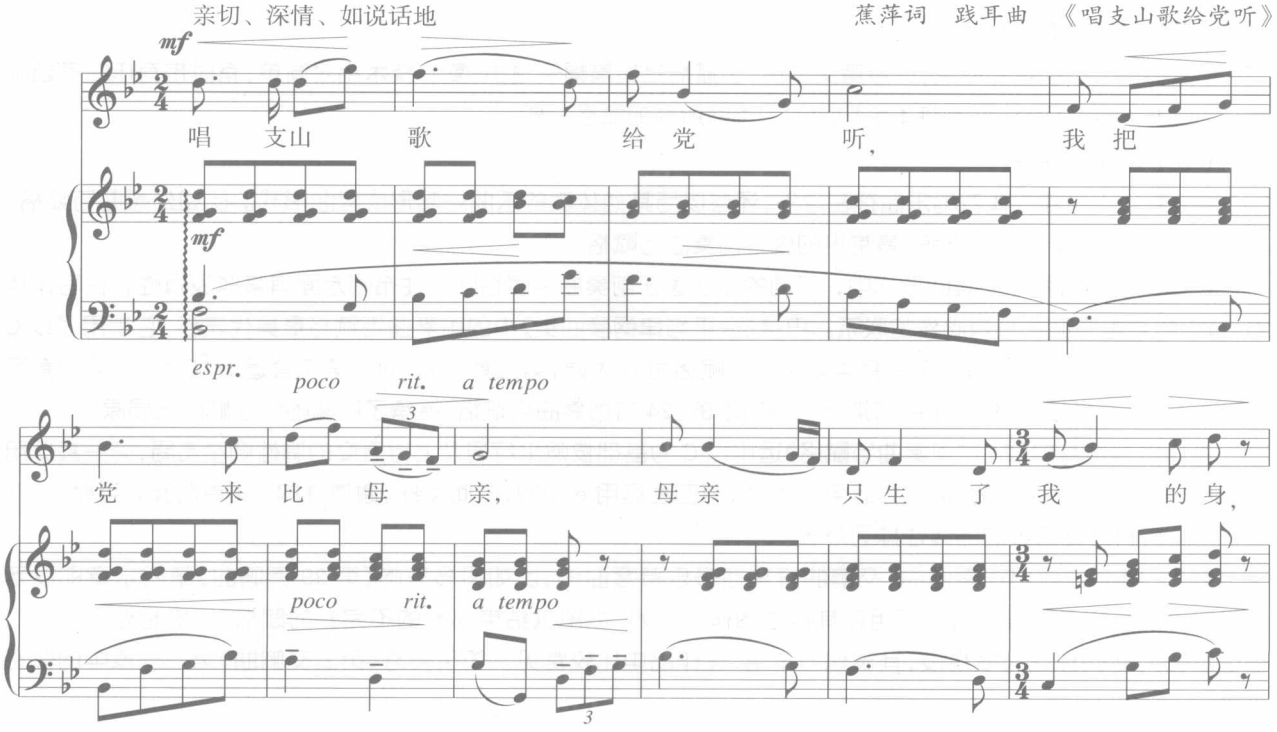
线性写作的复调音乐作为一种织体形式，与主调音乐相对应，在多声部音乐作品中，在纵向空间上往往不是单纯某一种织体形式的运用，而常常会同时出现复调与主调的混和织体形式，此时线性写作可以丰富音乐织体，更重要的是，复调音乐对音乐形象的刻画具有很重要的作用。同时，在音乐创作中，复调织体与主调织体先后陈述对音乐的发展、对音乐的结构也具有非常重要的意义。

一般来说，一条旋律总是能够表达一定的形象，这个形象可以是人、物或是某种情绪形象，这种形象往往是单一的，而作为多旋律线条结合在一起的复调音乐则可以刻画多元化、多样化的音乐形象。

（一）在表达一个形象的同时，能从不同的侧面加深、强化主题形象

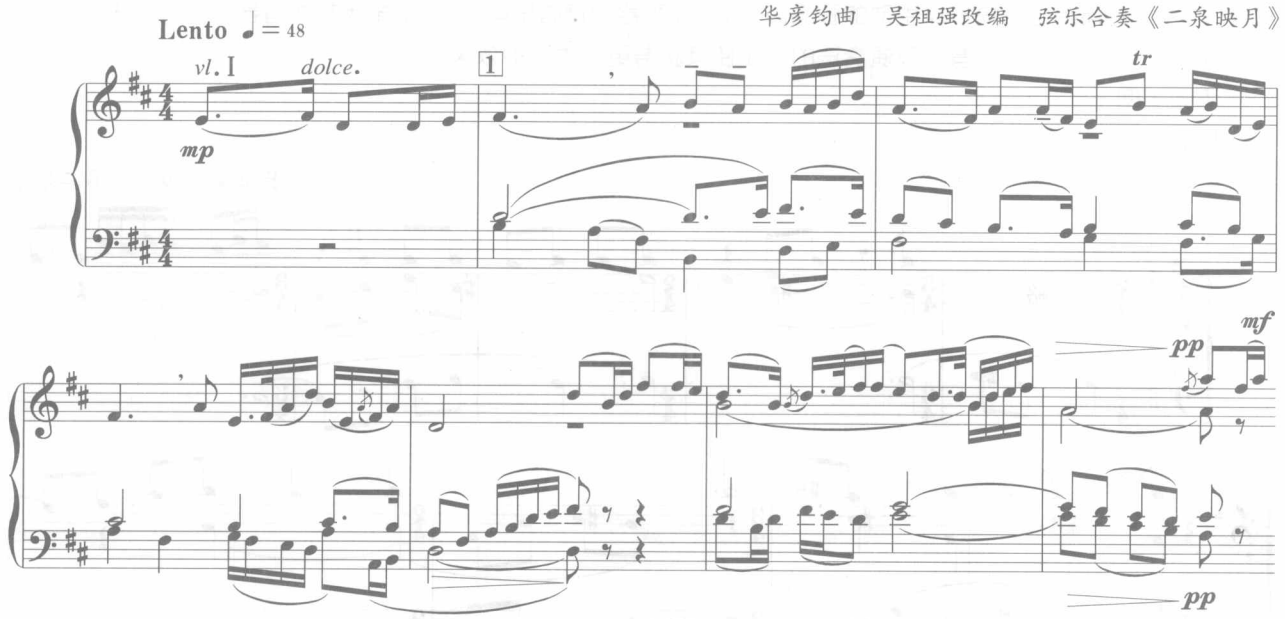
在对比复调中，一个为主题声部、其他声部为陪衬声部或称为副旋律，声部可同时表达一个形象及其不同的侧面，从而丰富音乐形象。这是音乐创作中最常用的线性写作形式，在各种音乐体裁的多声部音乐作品中几乎都能遇到。

【例 6-21】



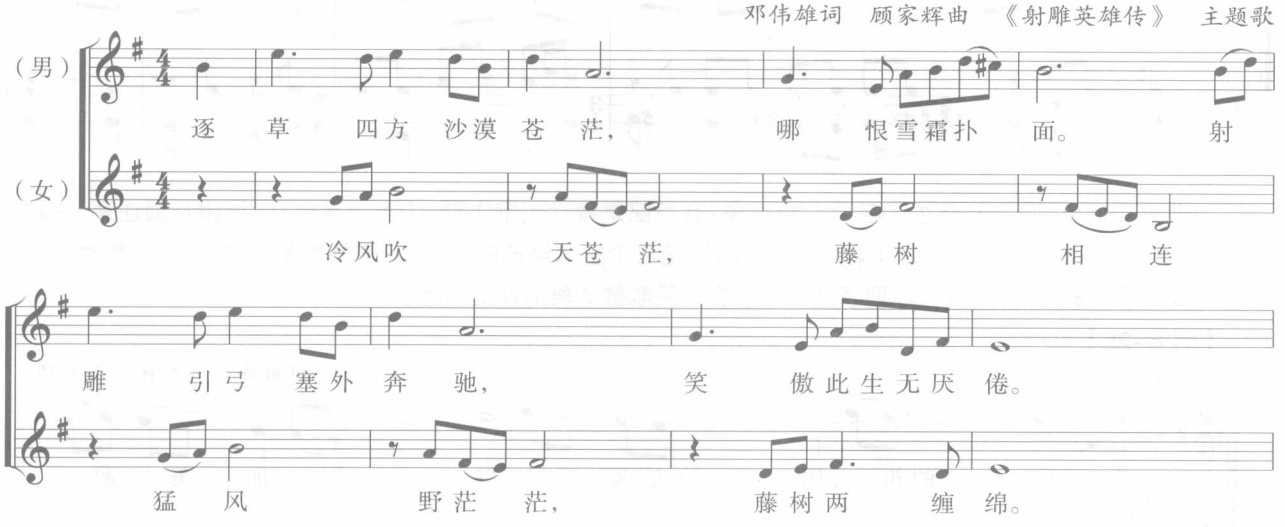
上例独唱旋律与钢琴伴奏低声部的对比副旋律的结合，增加了歌曲的思想内涵，更加深刻地表达了对党的热爱之情。

【例 6-22】：



上例中高声部是《二泉映月》的主题旋律，下方是两个对比旋律的陪衬声部，形成了三声部复调结构，三个声部结合非常协调，深化了音乐主题思想。

【例 6-23】：



上例中上方男声声部是主题声部，下方女声声部为副旋律声部，两个声部节奏对比明显，副旋律声部每一小节的强拍位置都运用了休止节奏，将强位置留给主题声部，此外，纵向音程协和，每个声部横向又各有自己的逻辑，有效地表达了剧情。

（二）可同时表达多个主题形象

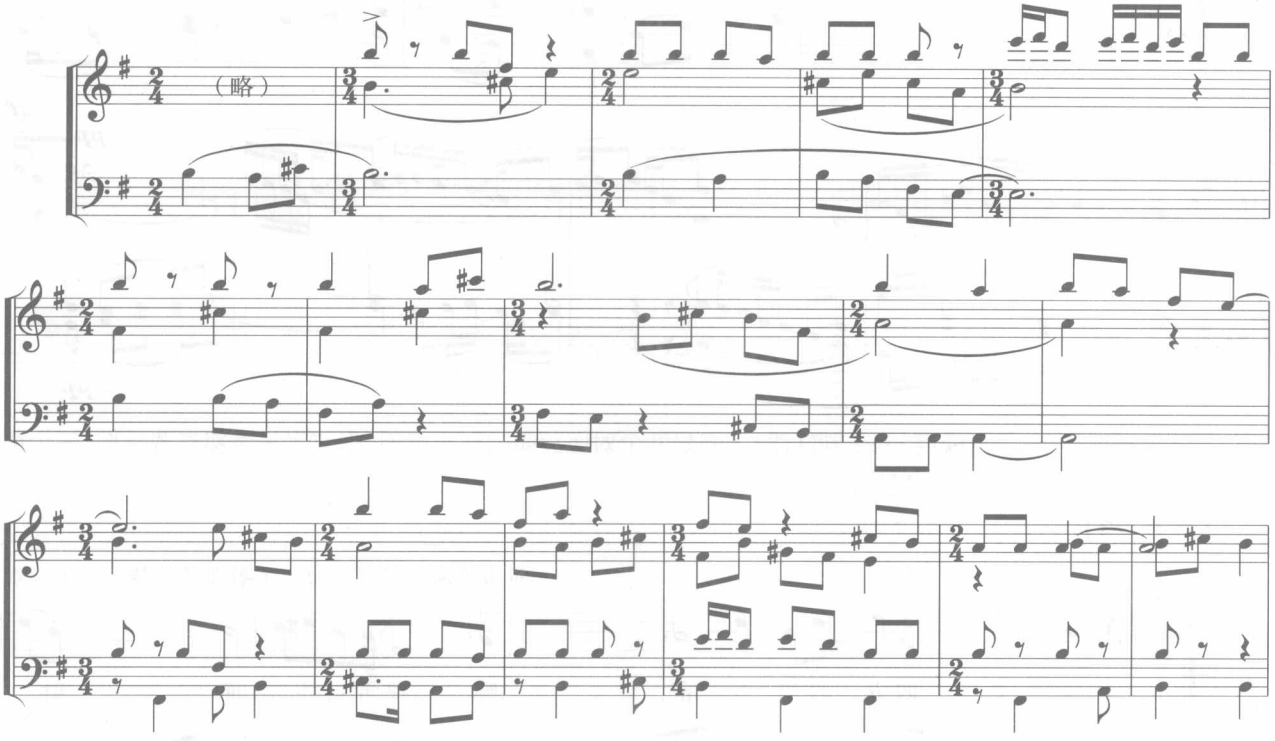
在音乐创作中，有时需要在同一时间内表现不同的人物、不同的性格、不同的情绪甚至不同的题材等，这样，将几个具有鲜明性格的对比旋律结合在一起的对比复调成为承担这项任务的最好的选择，比如在戏剧性或交响性的作品中，将两个或两个以上的不同形象结合起来表现矛盾、冲突等内容。此外，用两个或两个以上的主题加对比的陪衬声部形成的复调结构，也可同时表达几个形象及不同侧面。

穆索尔斯基《图画展览会》中“两个犹太人”（见例第 6–27 中的第 15—21 小节）最后两个主题结合时，低声部主题节奏相对宽广，配以适时的休止节奏，塑造出一个大腹便便、不可一世、为富不仁的富人形象；上声部十六分音符为主相对紧密的节奏，配以附点节奏和三连音节奏的运用，刻画出一个瘦骨嶙峋、唯唯诺诺、可怜兮兮的穷人形象，二者结合描绘出一幅形象生动的画面。在拉威尔配器的管弦乐中，穷人形象用加弱音器的小号奏出，富人形象用木管组和铜管组奏出，音色及演奏法的对比使其获得更加生动的效果。

再如下例：

【例 6–24】

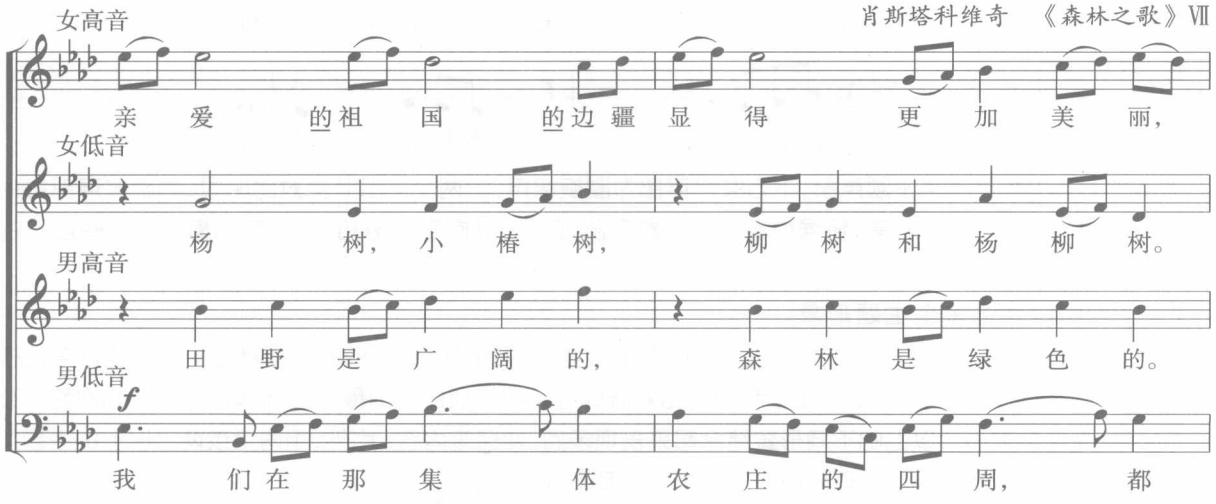
丁善德 《长征交响曲》 第二乐章

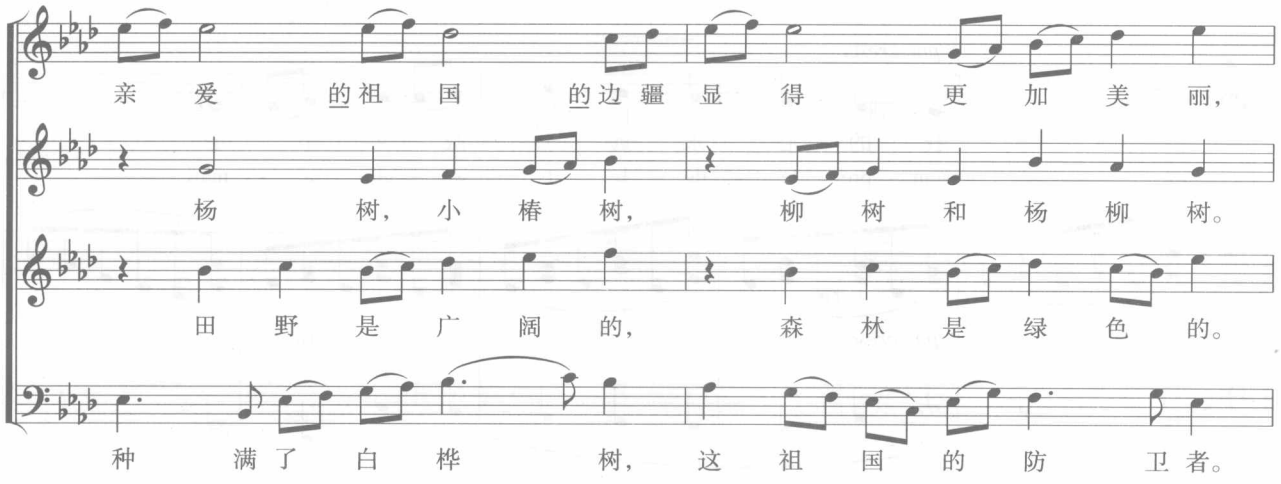


上例前 10 个小节同时表达了三个主题形象：低声部是藏族民歌主题，中声部是《三大纪律八项注意》主题，高声部是西藏歌舞《堆谐》主题。从第 11 小节起，在前三个主题声部的继续中，最低声部又增加了《瑶族舞曲》主题。不同主题形象的对比结合，表现了红军与各族人民载歌载舞的欢快场面。

【例 6–25】

肖斯塔科维奇 《森林之歌》Ⅶ





上例合唱是以二重赋格形式写作的，例中男低音声部为第一主题，男高音声部为第二主题。女低音为第一对题，女高音为第二对题，每个声部的旋律都十分流畅、富有歌唱性，是两个主题形象与两个陪衬旋律的组合，四声部结合的复调结构对比清晰、效果丰满。

（三）模仿复调刻画音乐形象的作用

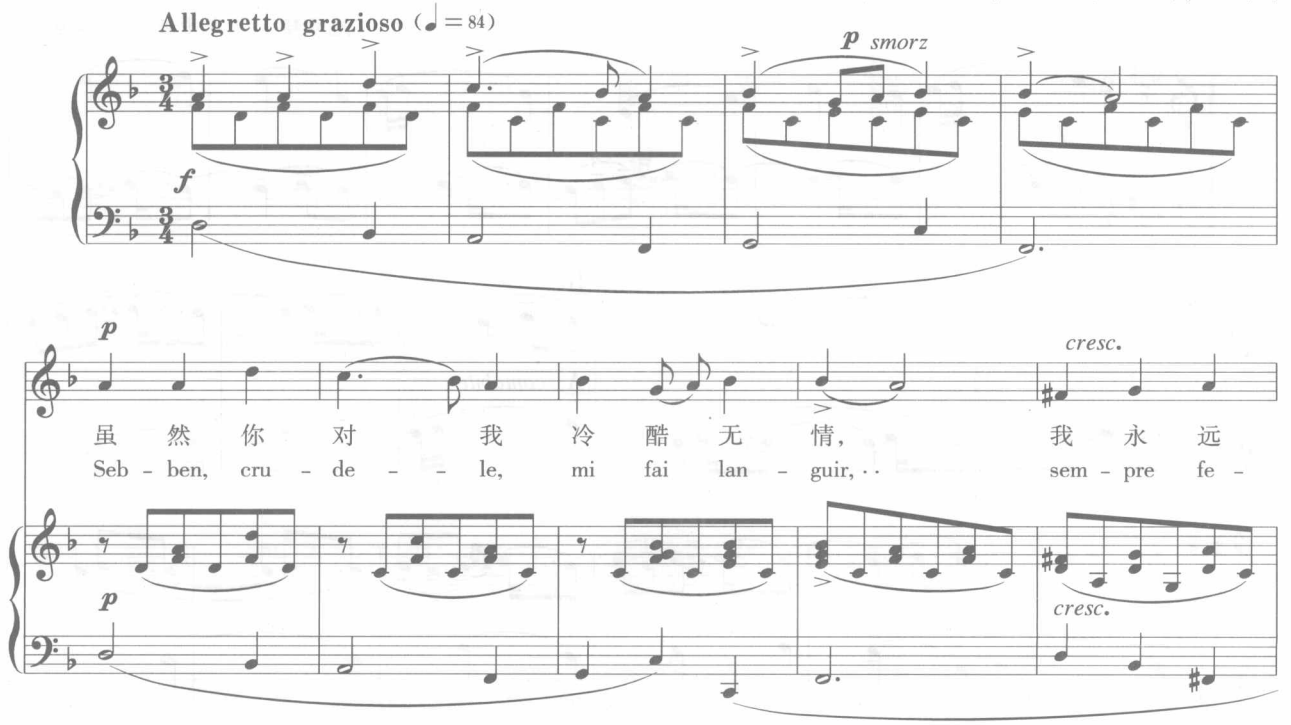
模仿复调可使主题进一步深化、发展，可以表达追逐、前仆后继等音乐形象。同时，模仿复调主题的先后出现使得各声部清晰明了，也可形成渐强或渐弱的效果。比如冼星海《黄河大合唱》中《保卫黄河》即运用了卡农模仿的创作手法，该曲通过模仿复调的运用，形象地表现了中华民族的危机感及广大人民群众前仆后继、团结抗日的爱国热情。

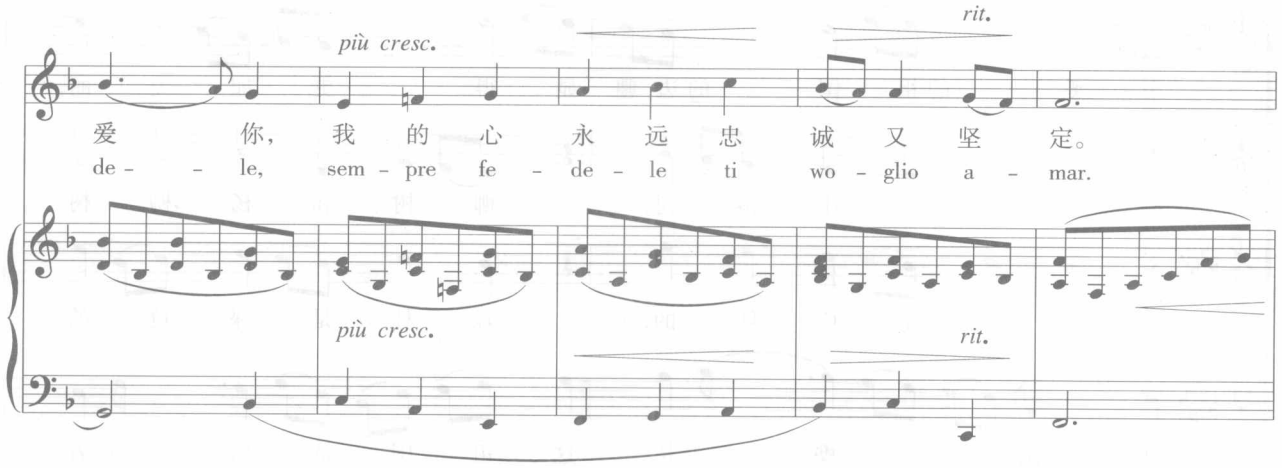
当然，也有很多作品同时将对比与模仿综合运用形成多声部复调结构，表现更加复杂、丰富的内容，不再列举。

作业 4

作业 6-4　分析下列作品中的复调现象。

卡尔达拉　《虽然你冷酷无情》　片断





二、复调音乐对音乐展开的意义

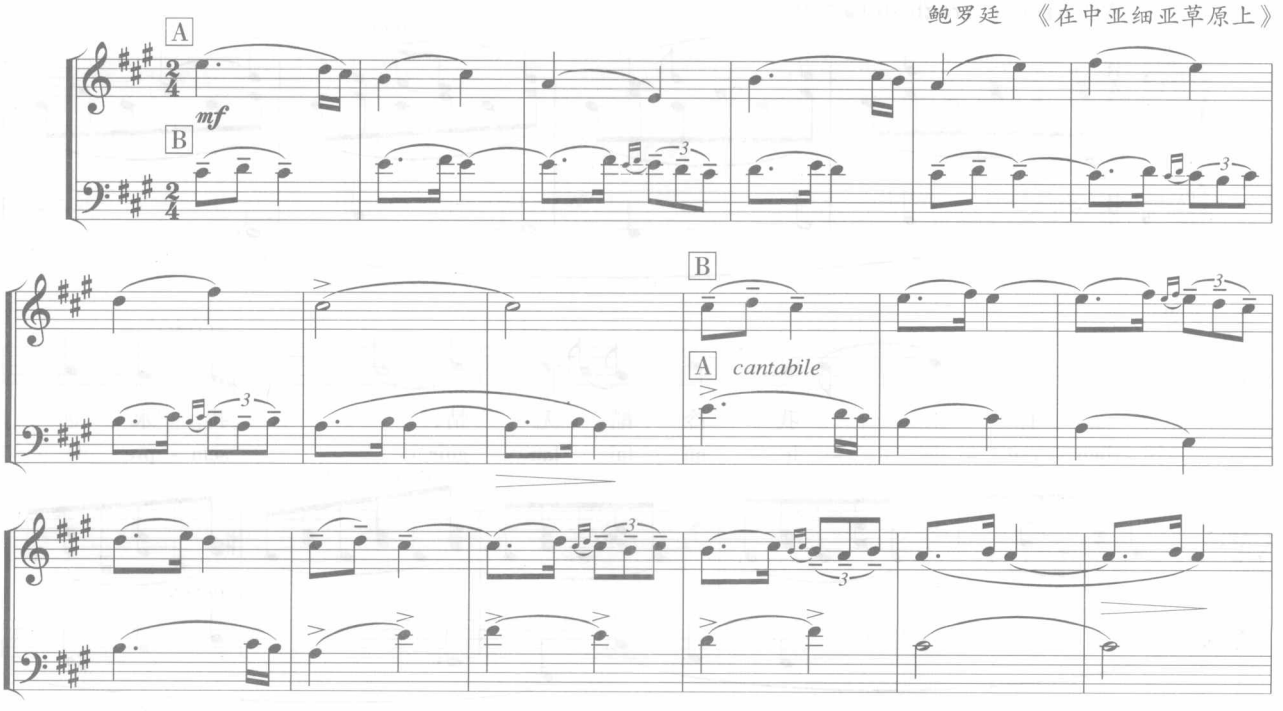
线性写作中，很多复调技术的运用本身具有音乐展开意义。线性写作还经常运用在主调音乐作品中，也有以复调音乐织体为主的作品运用主调织体的。诸如作品出现主调与复调先后两种对比陈述，这种情况下，复调音乐的运用对音乐的发展具有重要作用，同时从时间上来讲，也可形成音乐织体的对比，成为划分音乐结构段落的重要依据甚至是主要的依据。当然线性写作也是扩充作品结构的手段之一。可见，复调音乐对音乐的展开、对音乐的结构具有重要意义。

（一）线性写作本身具有的音乐发展意义

线性写作本身可有非常丰富的变化，比如纵向可动对位等复对位技术以及模仿复调的各种模仿方式，等等。线性写作时，将原形和变形、原位与转位等作为音乐原始的陈述与发展运用，可使音乐材料保持高度统一，同时也可促进音乐的发展，从而体现作品中对比统一的写作原则。（这些复调技术的运用有时也可作为作品结构划分的依据，尤其在复调体裁的乐曲中更是如此，这在复调音乐体裁一节曾有涉及，不再赘述。）

【例 6-26】

鲍罗廷 《在中亚细亚草原上》



上例前 9 个小节上声部是俄罗斯风格的旋律，代表俄罗斯军队主题形象，下声部具有东方色彩的旋律，代表东方商队的主题形象；从第 10 小节开始是前 9 小节的八度二重对位转位形式，这两个对比的主题及其二重转位技术的运用，形象地描绘出军队和商队在中亚细亚草原上相遇又各自离去的情境。二声部对比复调的原位形式及转位形式的紧接运用，既使两个主题材料统一又在音区、音色等方面获得了新的发展因素。

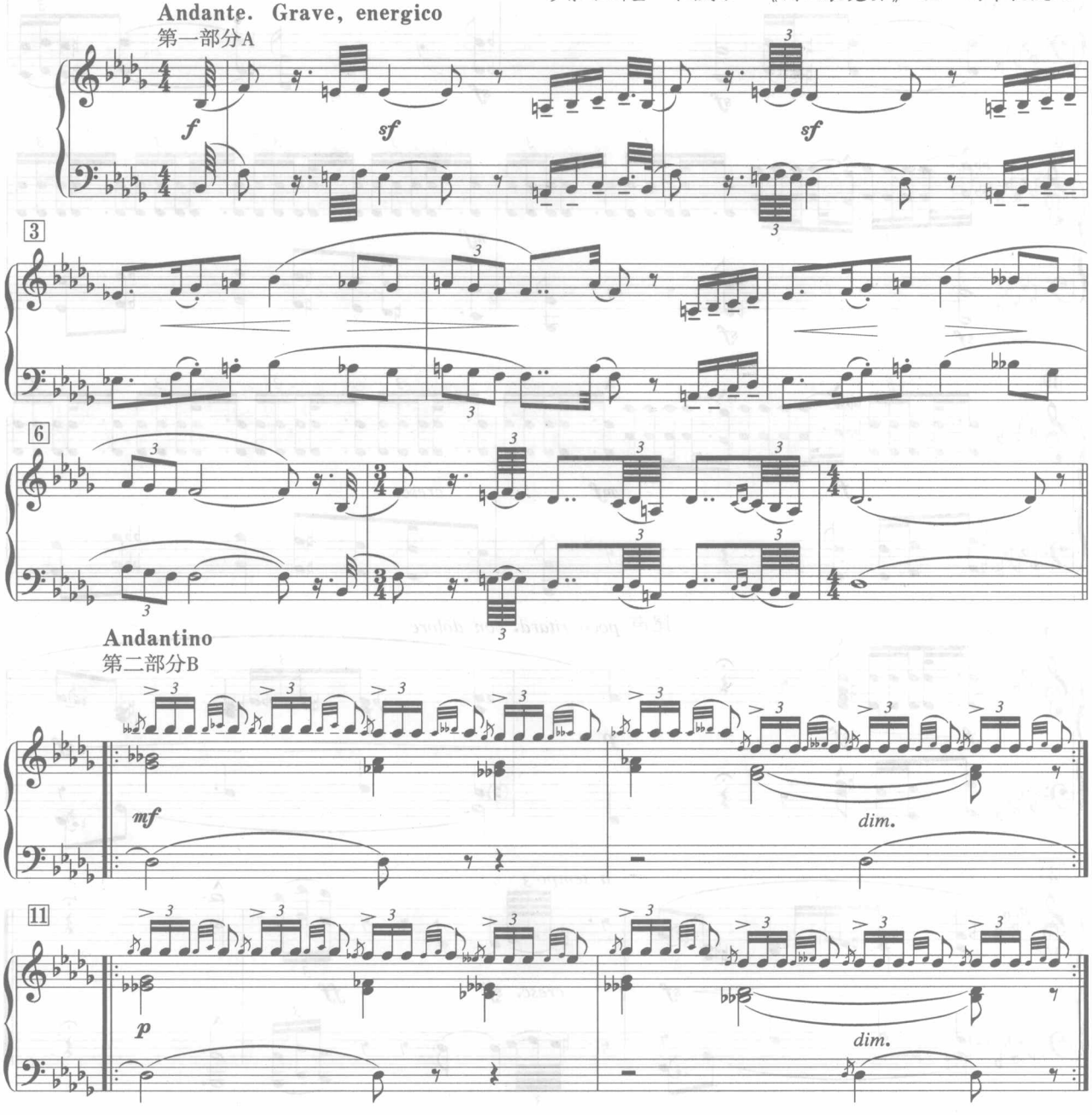
（二）音乐作品中复调陈述与主调陈述交替运用

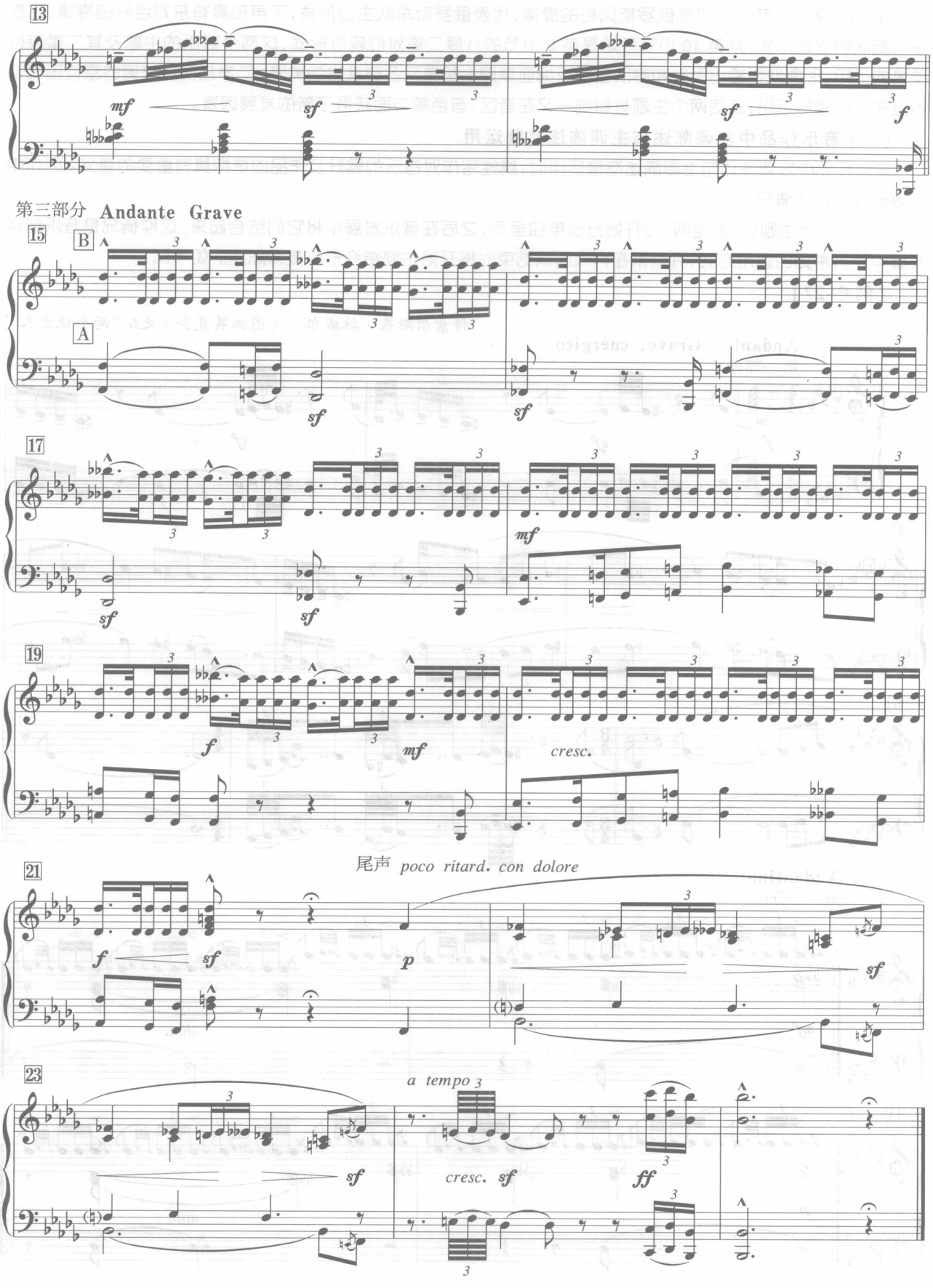
音乐作品中复调陈述与主调陈述交替运用时，线性写作对音乐的展开及作品的结构具有重要的意义。创作中大致分以下几种情况：

1.多个对比主题（一般是两个）开始分别单独呈示，之后在音乐发展中将它们结合起来，这种情况是音乐结构发展中较为常见的运用方式，并常常在再现时或结束时将开始主题结合形成复调陈述。如下例：

【例 6-27】

穆索尔斯基·拉威尔　《图画展览会》之6“两个犹太人”




13
mf
sf
sf
f
第三部分 Andante Grave
15
B
A
sf
sf
17
sf
sf
mf
19
f
mf
cresc.
尾声 poco ritard. con dolore
21
f
sf
p
sf
23
a tempo
sf
cresc. sf
ff

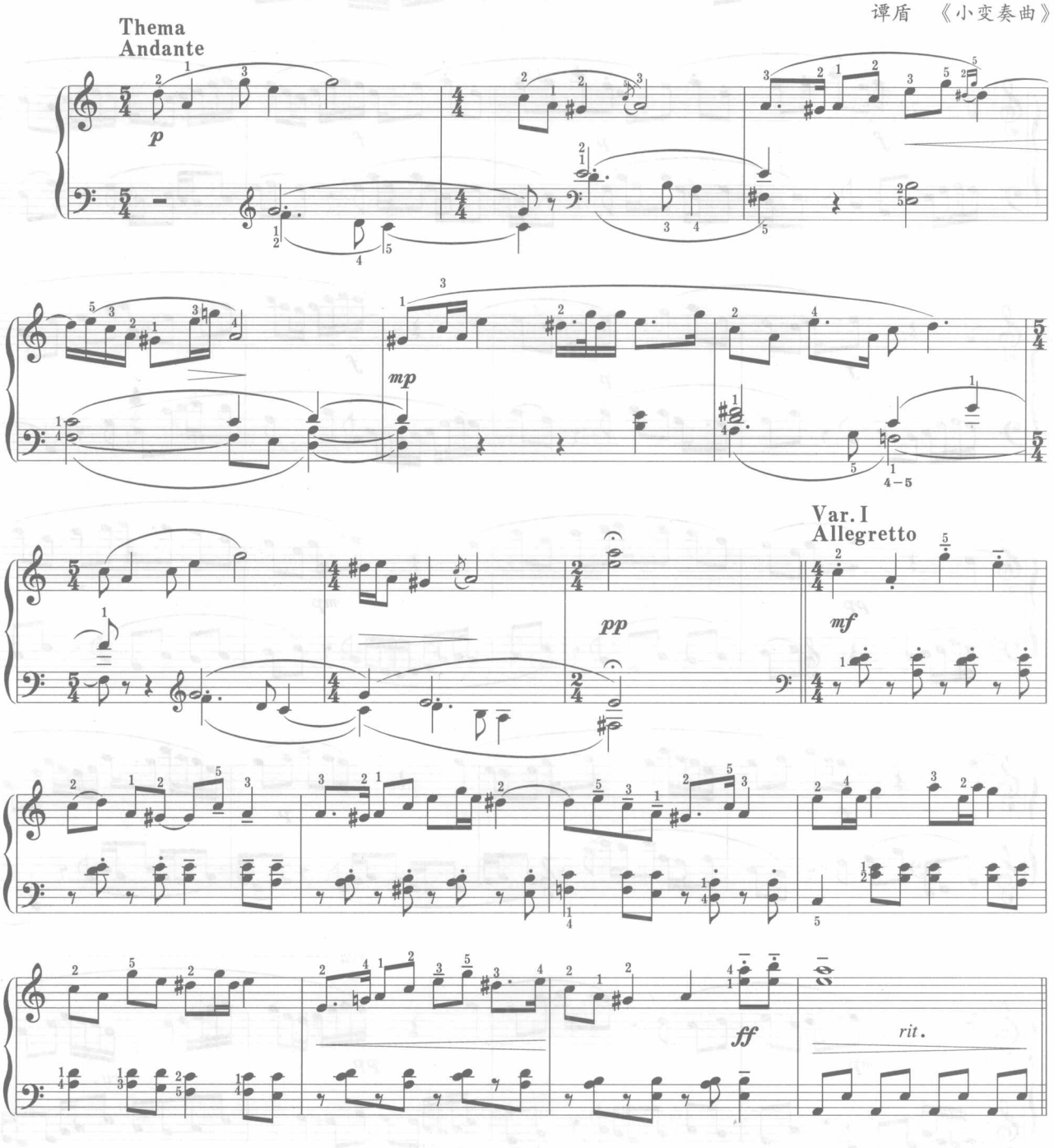
上例第一部分是“富人”主题(A)运用主调陈述(第 1—8 小节),第二部分为“穷人”主题(B)运用主调陈述(第 9—12 小节),两小节的过渡(第 13—14 小节)引出第三部分,即二个主题结合的复调陈述部分(第 15—21 小节),最后 4 小节是尾声,结构清晰。

2.乐曲的开始部分,主题运用复调陈述,之后运用主调陈述。比如贝多芬《第二钢琴奏鸣曲》第一乐章呈示部第一主题运用复调陈述,之后运用主调陈述展开、结束。

再如下例:

【例 6-28】

谭盾 《小变奏曲》



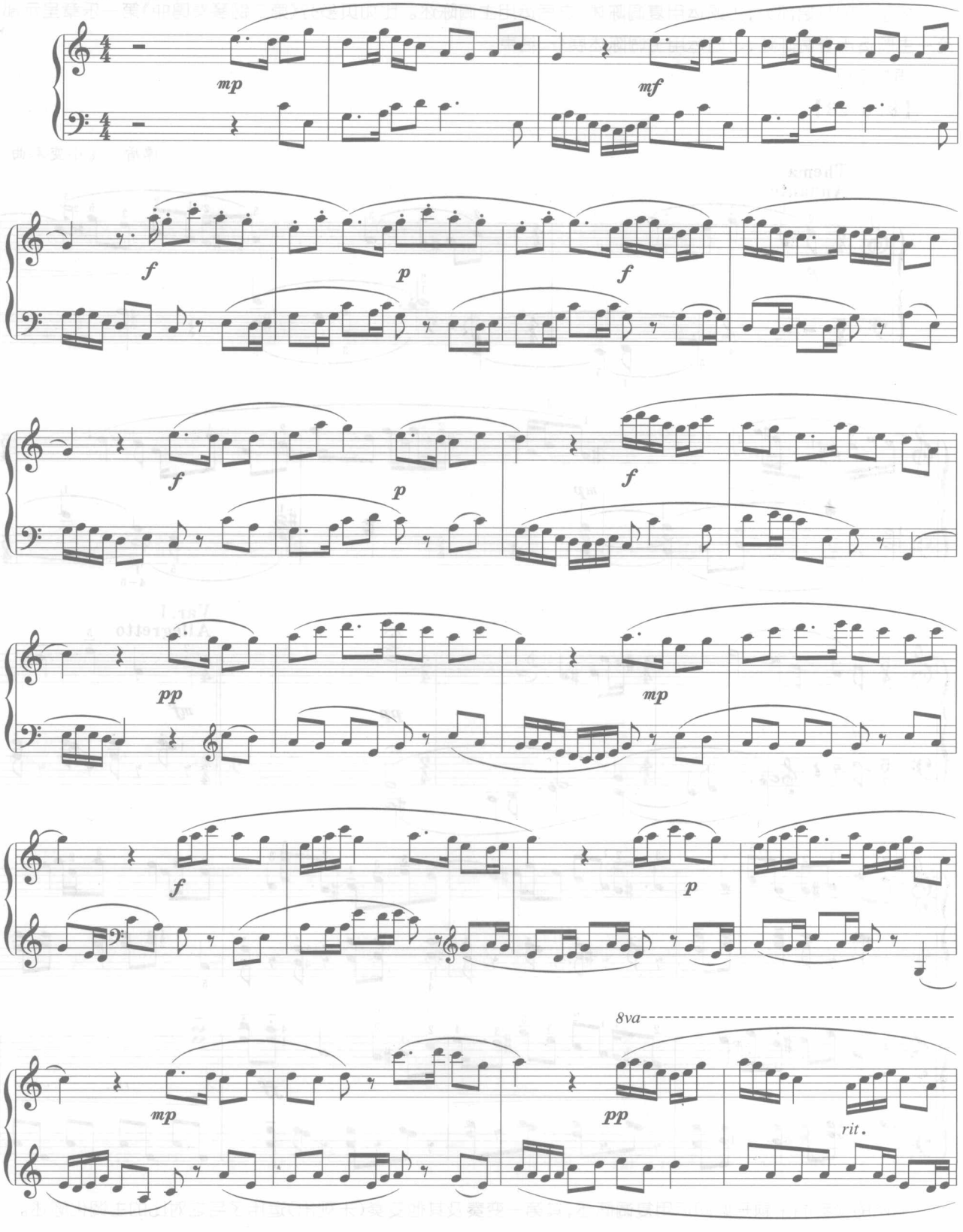
上例的变奏曲主题开始即运用复调陈述,其第一变奏及其他变奏(未列出)运用了与之对比的主调化陈述。

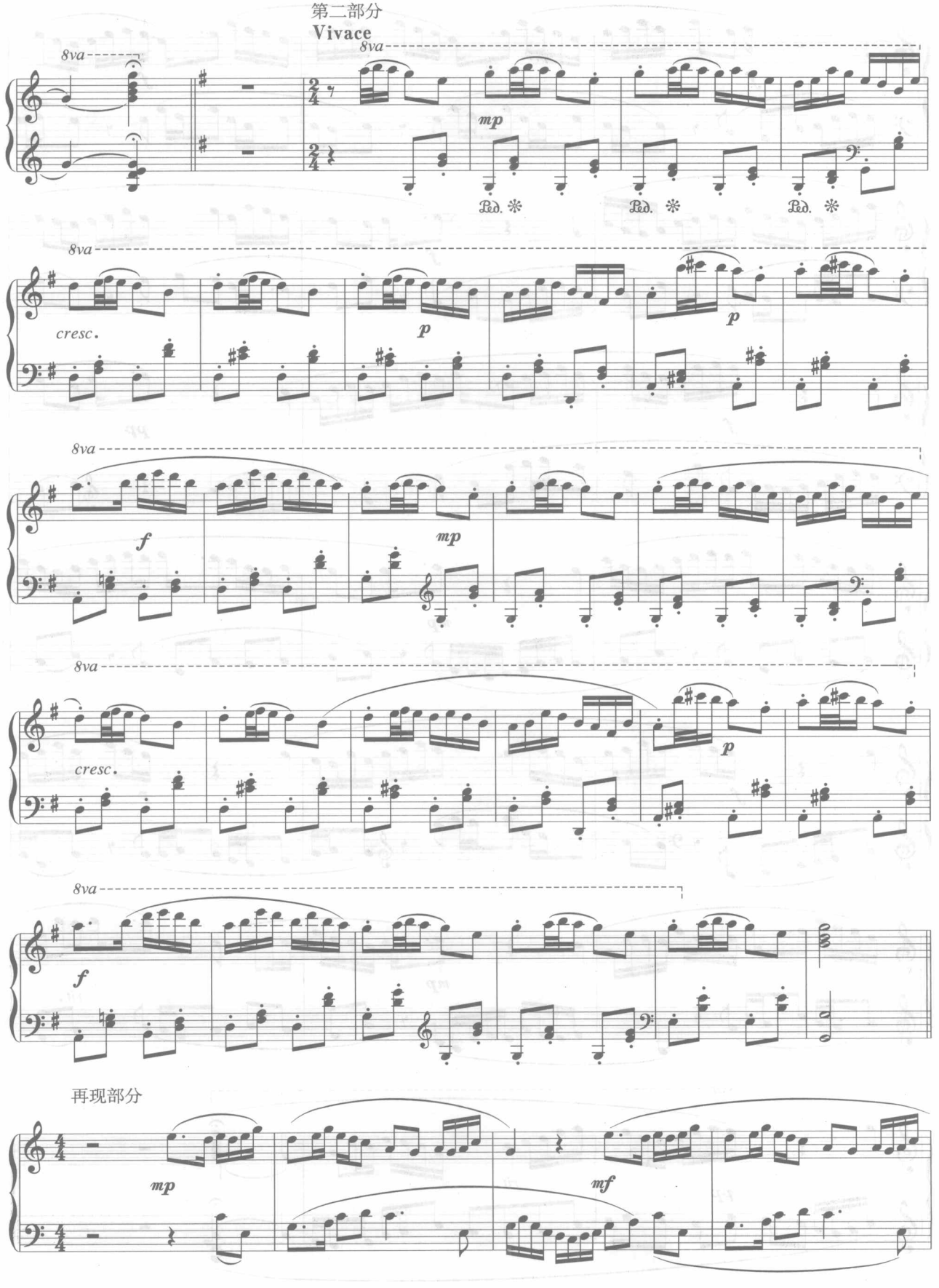
3.开始部分运用复调陈述，中间运用主调陈述展开，最后是复调陈述的再现部分。

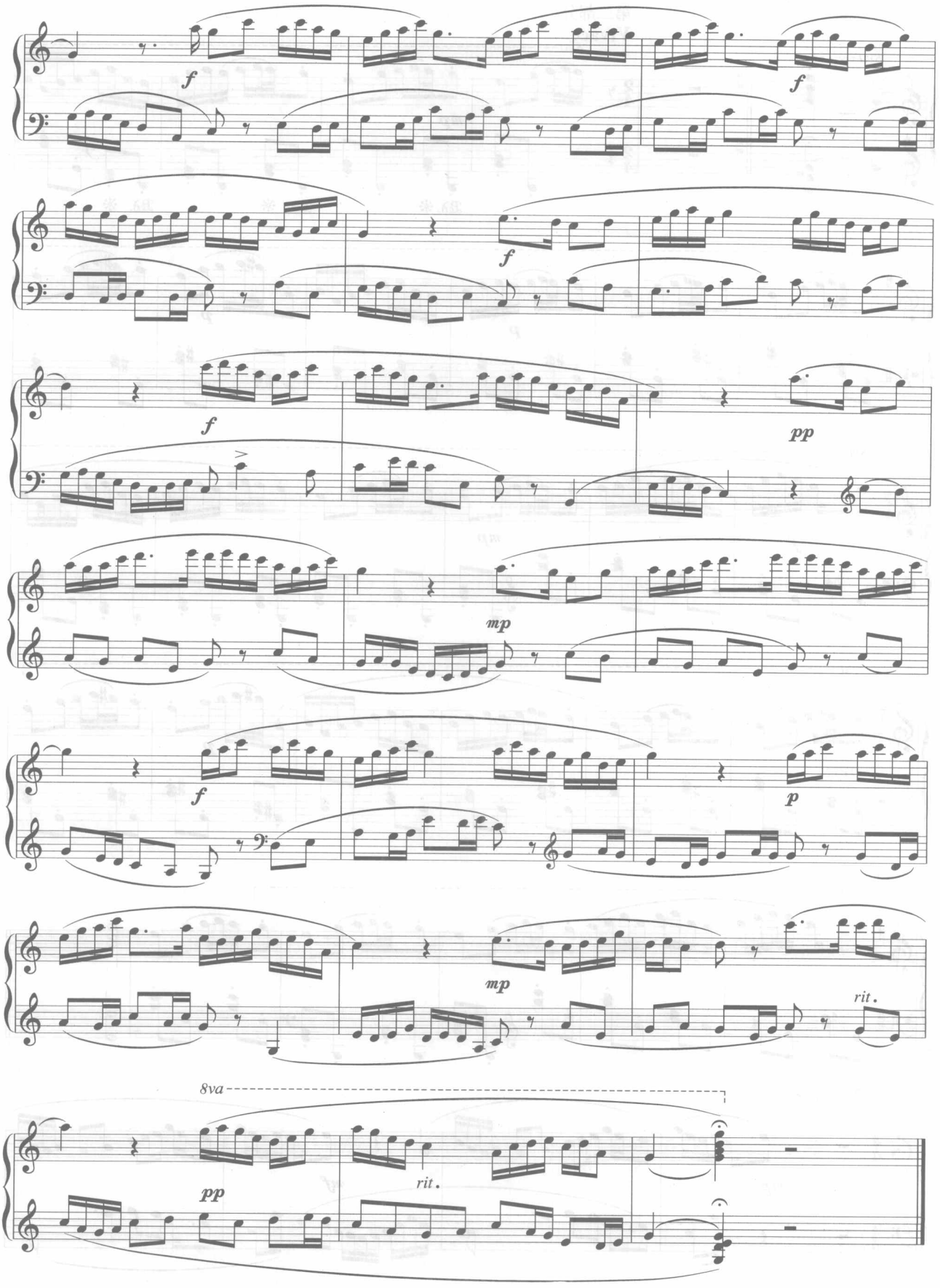
【例 6-29】

贺绿汀 《牧童短笛》

第一部分




第二部分
Vivace
8va
mp
Ped.
cresc.
p
f
再现部分
mf

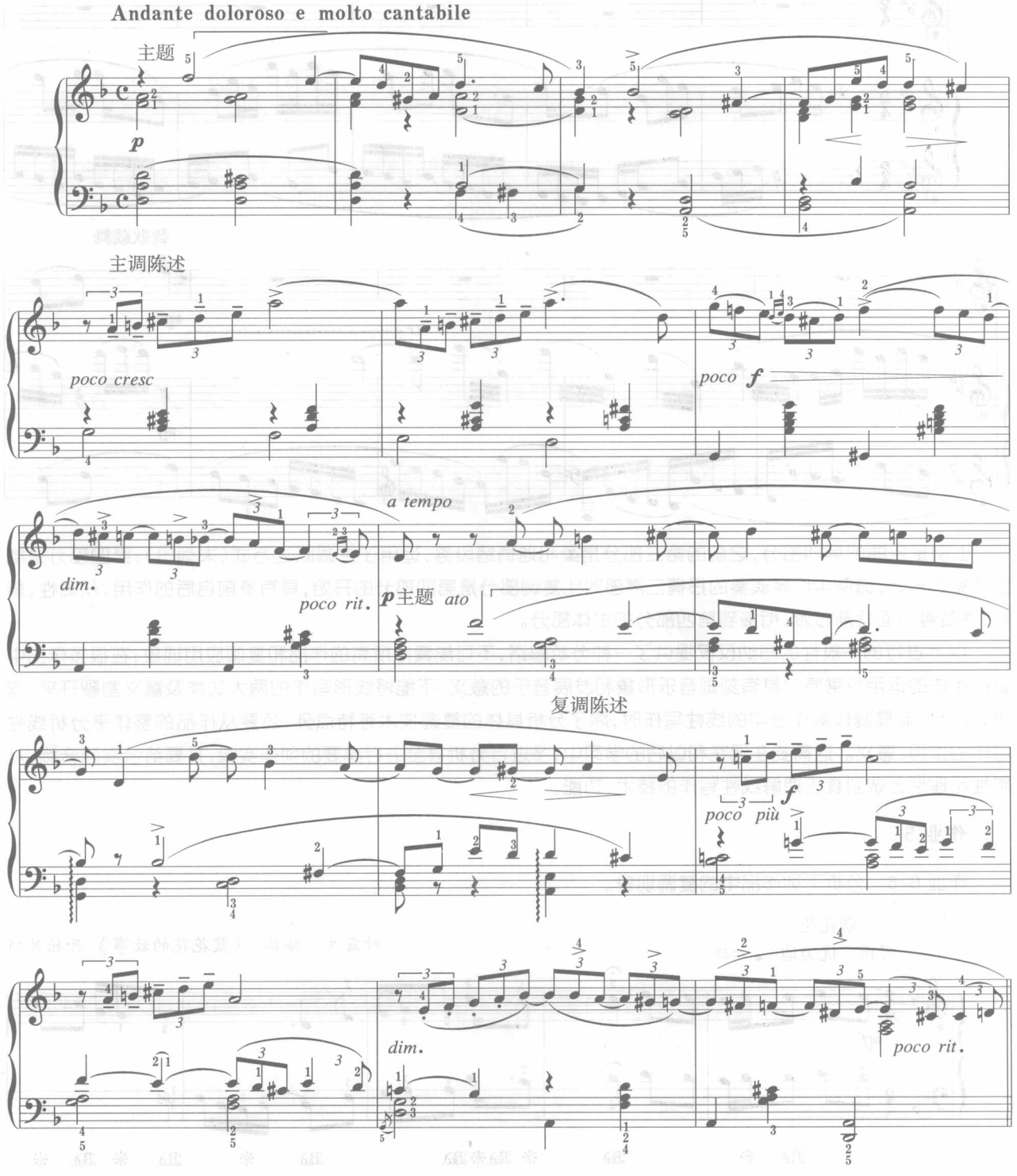

f
f
f
f
pp
mp
f
p
mp
rit.
8va
pp
rit.

上例结构清晰，第一部分为复调织体，第二部分为主调和声织体，第三部分为复调织体，是第一部分旋律的加花变奏的再现部分。在此，复调陈述与主调陈述的交替应用以及调性的变化、节拍的变化是该曲划分结构的最重要的依据。

4.乐曲主题开始运用主调陈述，在反复或再现时将主题进行复调化处理，使主题陈述更加多样化，也使得音乐在统一之中获得对比。

【例 6-30】

柴科夫斯基 《十月——秋之歌》

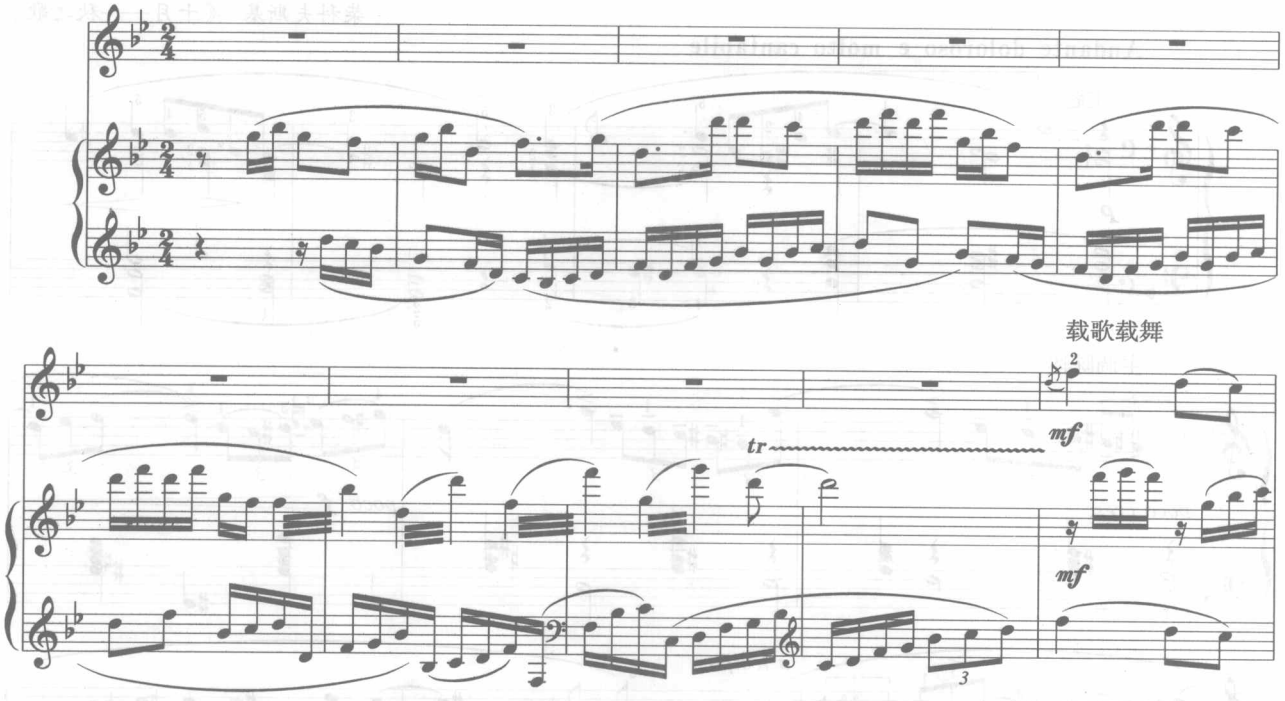


上例开始为主调陈述方式，至第 9 小节中声部主题的反复时，高声部出现对比旋律，形成了主题主调陈述随后将主题复调化处理的运用发展方法，使两个结构部分形成有机的统一。

5.运用在两个主调陈述部分之间的复调陈述小片断，可作为过渡、连接，也可表现为前一部分的尾声或后一部分的引子出现，具有一定的结构意义。

【例 6-31】

［四］中速 抒情地　　刘文金 《三门峡畅想曲》



上例是乐曲的第四部分，之前的第三部分是柔和地情绪段落，运用了主调陈述方式（未列出）；第四部分是载歌载舞的部分，谱例中钢琴演奏的抒情二声部对比复调部分是第四部分的开始，具有承前启后的作用，从调性、情绪、速度等方面逐渐过渡、衔接到第四部分的主体部分。

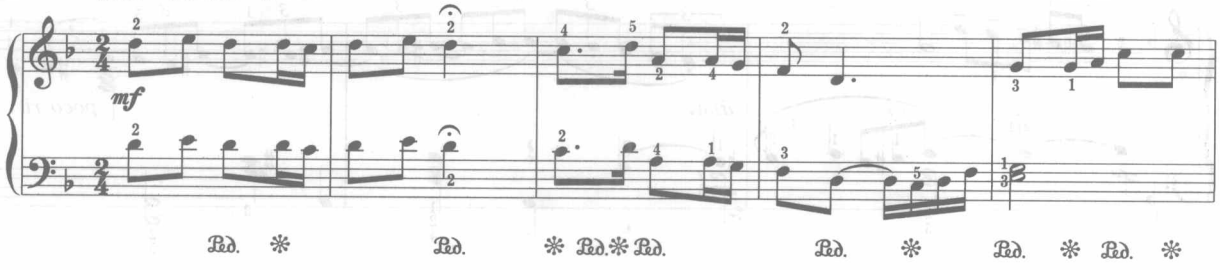
以上进行的一般性的归纳仅仅提供了一种分析思路，不可能囊括所有的作品和复调应用现象；在很多作品中复调手法的运用经常同时具有刻画音乐形象和发展音乐的意义，不能将线形写作的两大功能及意义割裂开来；同时，在分析非复调体裁作品中的线性写作时，除了分析具体的复调技术等特点外，还要从作品的整体来分析线性写作的作用、意义。这需要在现在和以后的学习中，多进行分析甚至进行必要的创作实践，并要结合实际音响，从感性和理性上做到真正理解线性写作的技术、功能。

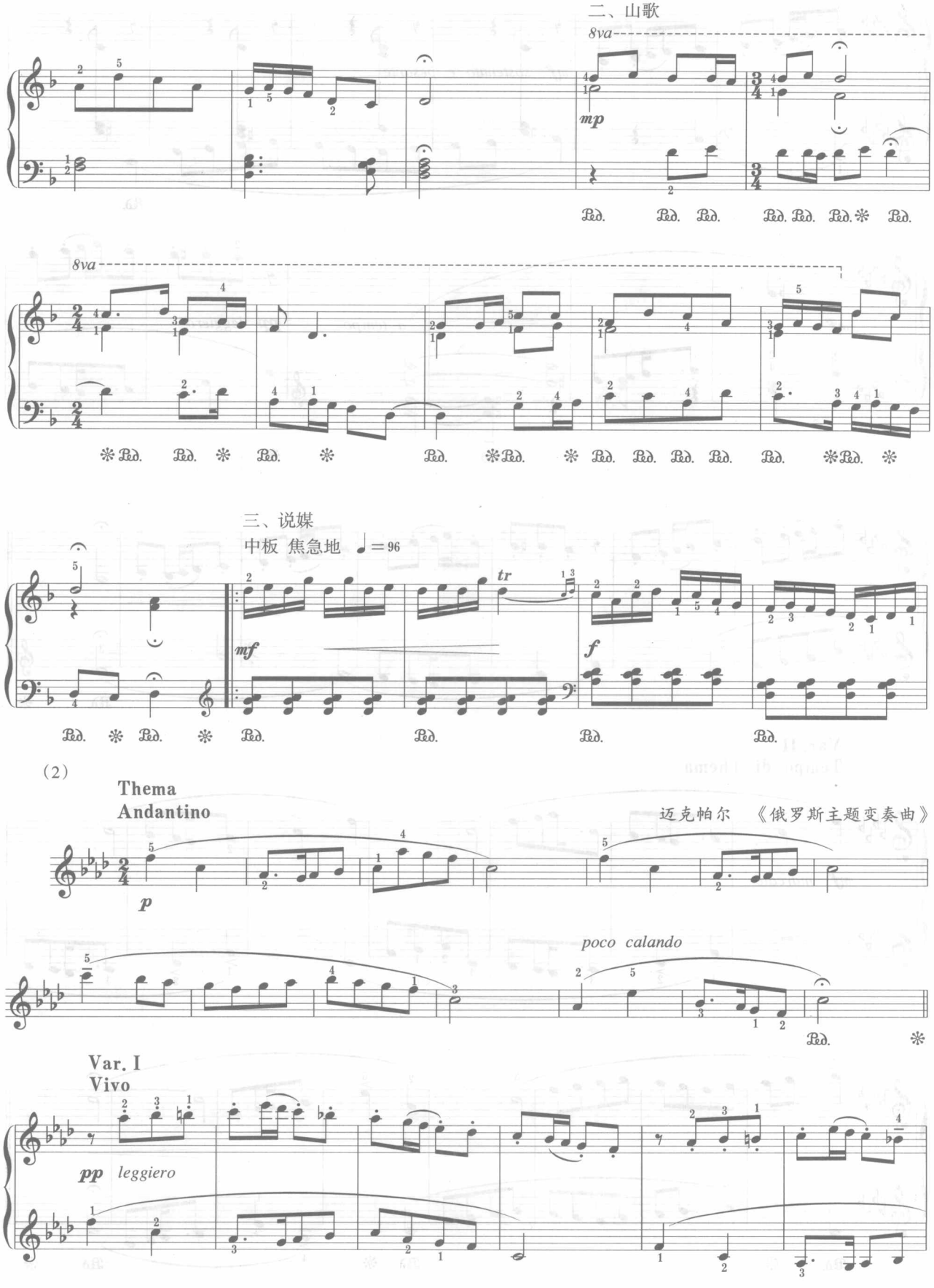
作业 5

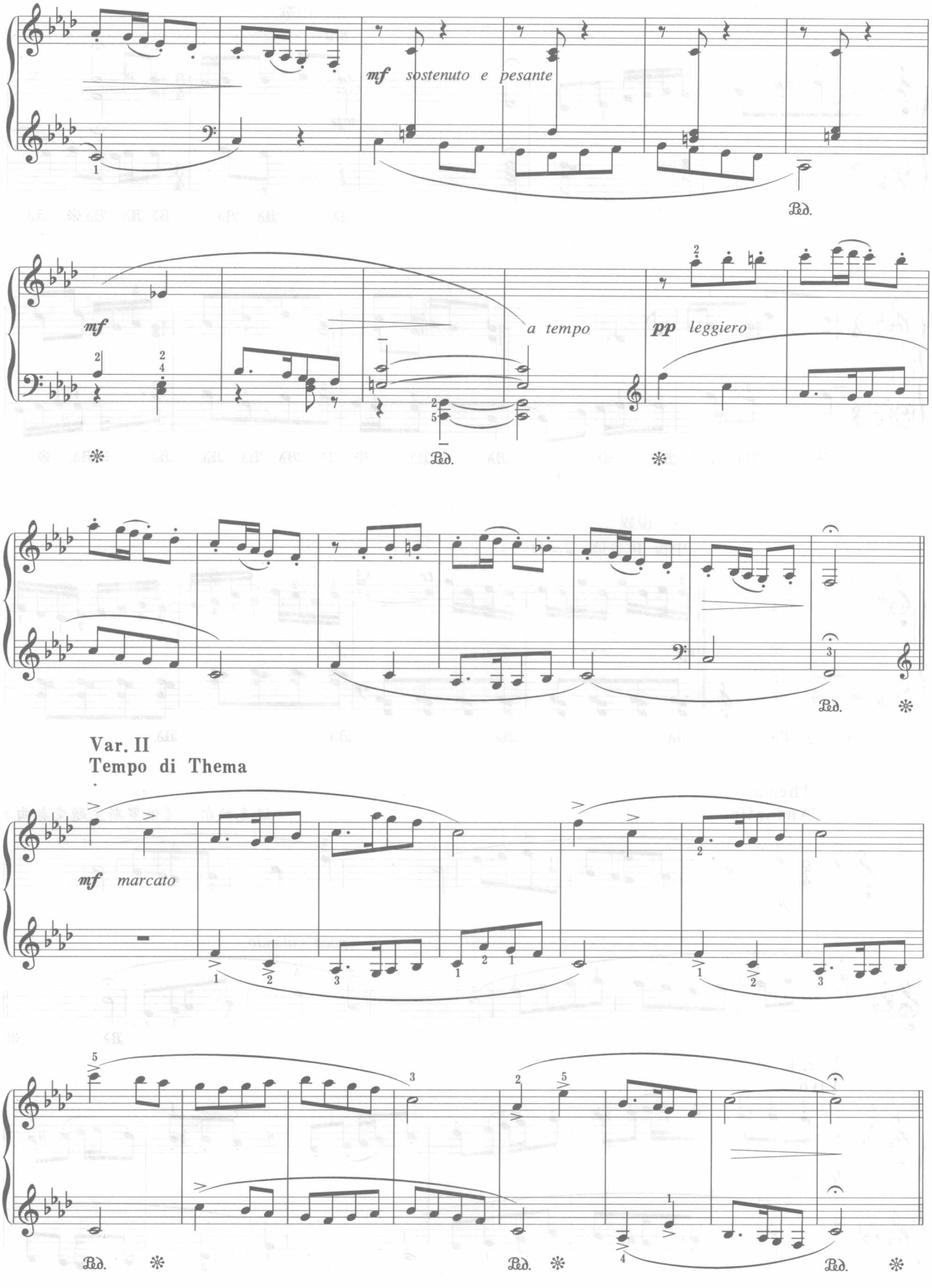
作业 6-5　分析下列作品中的复调现象。

（1）　一、蓝花花

慢板　优美地　♩=52　　叶露生　编曲 《蓝花花的故事》 开始片断




二、山歌
8va
mp
8va
三、说媒
中板 焦急地 ♩=96
mf
tr
f
(2)
Thema
Andantino
迈克帕尔 《俄罗斯主题变奏曲》
p
poco calando
Var. I
Vivo
pp leggiero


mf sostenuto e pesante
Ped.
mf
a tempo
pp leggiero
Ped.
Ped.
Var. II
Tempo di Thema
mf marcato
Ped.
Ped.
Ped.

第七章

7

音乐作品中的调性关系

在分析多声部的音乐作品时，我们会发现，作品中常常存在不同调性。调性的转换为音乐的表现带来生动和色彩，也为认识音乐作品增添了诸多技术方面的难度。分析音乐作品的调性关系时，不能回避调性的局部和整体设计的规律，因为调性的转换往往与作品的结构布局相关，也与音乐的表情相连。在调性转换的过程中，前后两个调性之间关系远近程度，转调发生的具体位置，以及中介和弦、转调和弦的选择等，都是和声分析中的要点。

第一节 离 调

【本节要点】

本节主要学习离调的若干问题。

1.离调的概念，临时主和弦的特性，离调和弦的名称、标记，离调性变音体系的构成；

2.常用的离调和弦；

3.副属和弦的构成与声部进行；

4.简要介绍副下属和弦。

一、概 述

1.什么是离调

一个调性内，除了主和弦之外的各级大三、小三和弦，都可以作为临时主和弦得到它们各自的属和弦、下属和弦的支持，这种和声进行会形成一种暂时离开本调进入其他调性的现象，因此称之为“离调”。与完全离开原调、在新调上终止的“转调”不同，离调并未真正离开原调，只是加强了调内主和弦（T）之外其他各级和弦的作用，是调性内部扩张的一种手法。

2.临时主和弦

虽然临时主和弦得到了其属或下属和弦的支持，具有一定的独立性，但它仍然隶属于原调，因此这种“独立”是暂时的、相对的。

临时主和弦必须是协和和弦，大调中的 VII 级和弦，和声小调中的 II 级、III 级、VII 级和弦是不协和和弦，都不能作为临时主和弦。这是因为临时主和弦将要担负的是某一个大调或小调主和弦的功能，没有任何一个调的主和弦是增三或减三和弦。

临时主和弦是小三和弦时，就是向相应的小调离调，是大三和弦时就是向相应的大调离调。如例 7–1 中两个临时主和弦是小三和弦，就是分别向 C 大调的 VI 级（a 小调）和 II 级（d 小调）离调，若以 IV 级大三和弦为临时主和弦，就可视为向下属大调离调。

3.离调和弦的名称及标记

临时主和弦的属和弦称为“副属和弦”，包括属三和弦、属七和弦、属九和弦、属七—十三和弦，以及导三、导七和弦等形式。

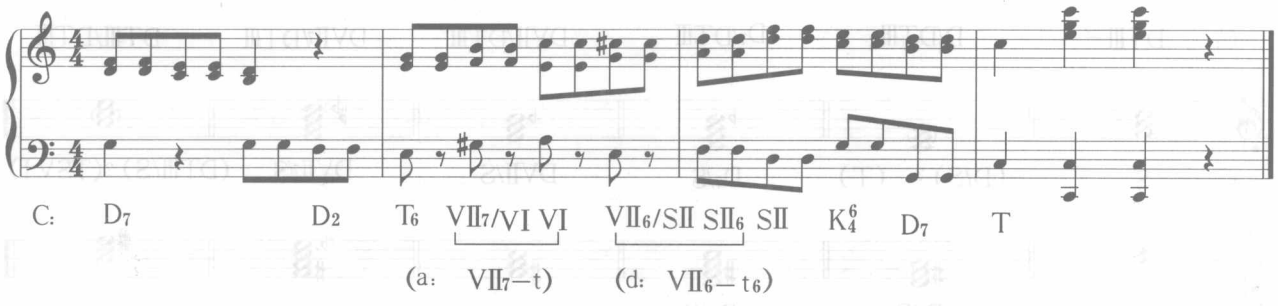
临时主和弦的下属和弦称为“副下属和弦”，包括 IV 级三和弦、II 级三和弦、II 级七和弦等形式。

副属和弦、副下属和弦的标记方式为：D/S II 、D VII$_7$/D、S/S 等。斜线右侧的是临时主和弦，左侧表明副属、副下属和弦相对于临时主和弦的级数和结构。如，D/S II 表示建立在 II 级和弦上的属三和弦，D VII$_7$/D 表示建立在属和弦上的导七和弦，S/S 表示建立在下属和弦上的下属和弦等。

下面来看一个使用副属和弦的实例：

【例 7-1】

克列门蒂 《小奏鸣曲》 Op.36 No.1 第一乐章



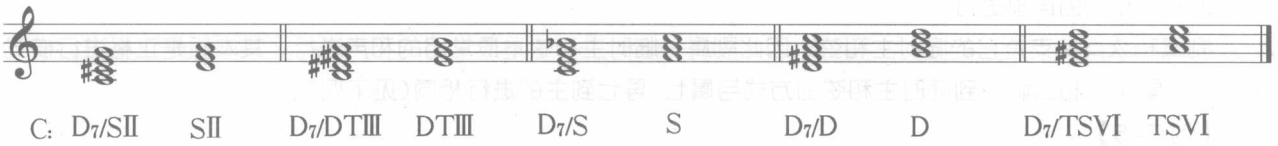
上例的本调为 C 大调，中间通过副属和弦两次离开本调。第一次用省略五音的 DVII_7/TS VI 向 VI 级调（即 a 小调）离调，第二次用 DVII_6/S II 向 II 级调、（即 d 小调）离调，但很快回到 C 大调并收拢终止。这两次离调分别强化了它们的临时主和弦——VI 级、II 级和弦。

4.离调性变音体系

所有的副属、副下属和弦都是在临时调性上的属和弦或下属和弦，它们必然会含有临时调性的特征音，也就是在原调中没有的、带有临时升降记号的音。简单地说，所有的副属和弦、副下属和弦的共同特征是至少含有一个临时变化音。这样就在原有的自然音调式体系的基础上发展为变音体系。由于这些变音是在离调的过程中产生的，因此称为“离调性变音体系”。这些变音的应用并未改变原有的调中心，而是对原有调式体系的扩展。

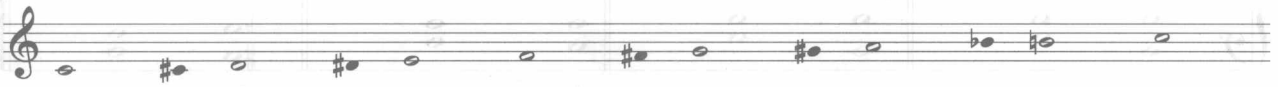
以 C 大调的各级副属七和弦为例：

【例 7-2】



在应用这些副属和弦时产生了新的变音（即下例中黑色符头所示），由此形成了 C 大调的离调性变音体系。

【例 7-3】



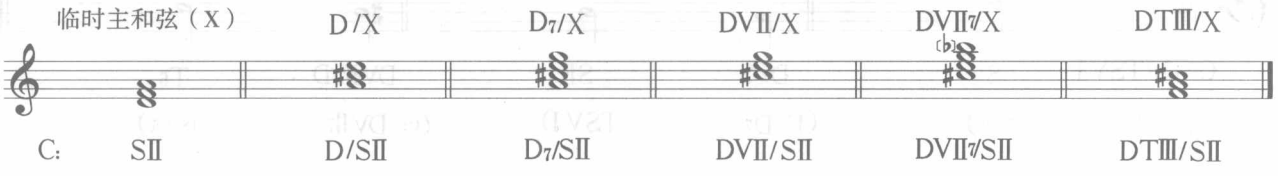
二、副属和弦

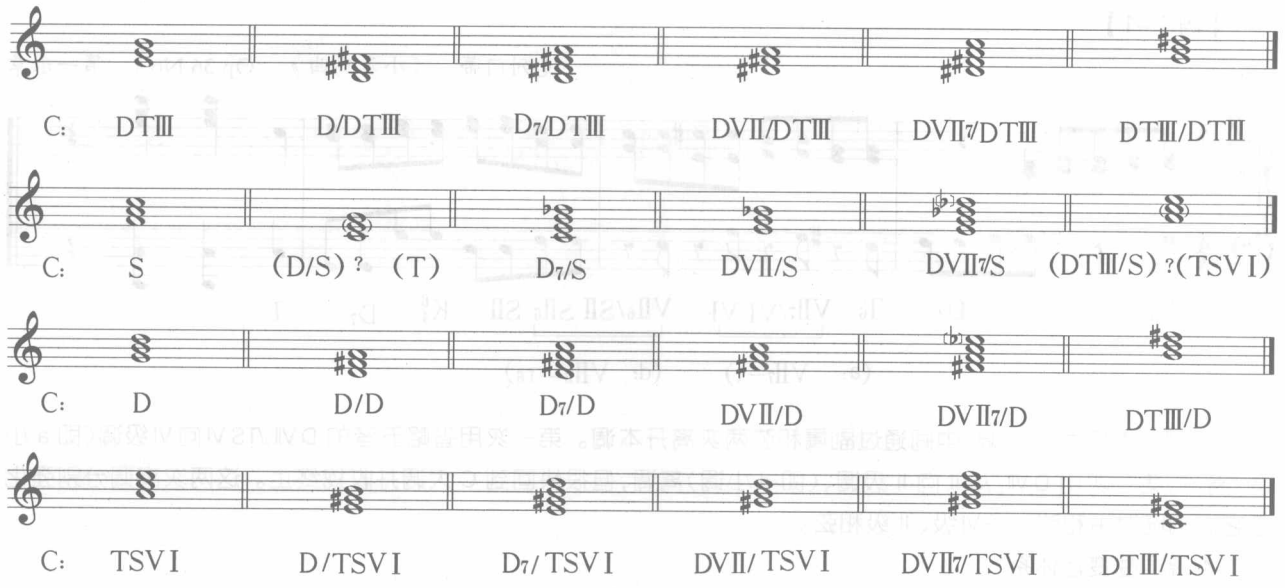
1.各级副属和弦的结构

副属和弦中包括了属功能组（即 V 级、VII级、III 级和弦）的各类和弦（三和弦、七和弦、九和弦等），比较常用的是属七和导七形式的副属和弦。

下面是 C 大调常用的副属和弦。

【例 7-4】





*注：例中两个“?”所示和弦只在理论上存在，并无实际意义。因为它们没有变化音，无法确定是离调的副属和弦还是本调的自然和弦。

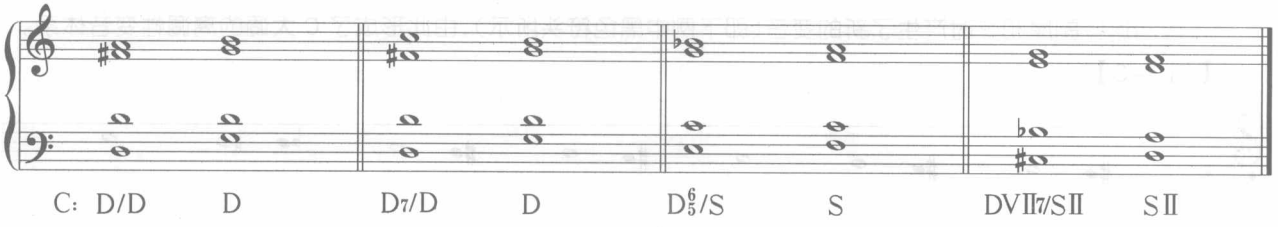
如何确定副属和弦的结构呢？临时主和弦为大三和弦的，它的各副属和弦就采用在大调中的和弦结构，临时主和弦为小三和弦的，它的各副属和弦就采用在和声小调中的和弦结构。

如上例中当Ⅳ级、Ⅴ级和弦作临时主和弦时，其副属的 D 是大三、D_7 是大小七、D Ⅶ是减三、D Ⅶ$_7$ 是减小七或减减七、Ⅲ级是小三和弦；以Ⅱ级、Ⅲ级、Ⅵ级和弦为临时主和弦时，其副属的Ⅲ级就是增三和弦，请注意观察。

2.副属和弦的声部进行

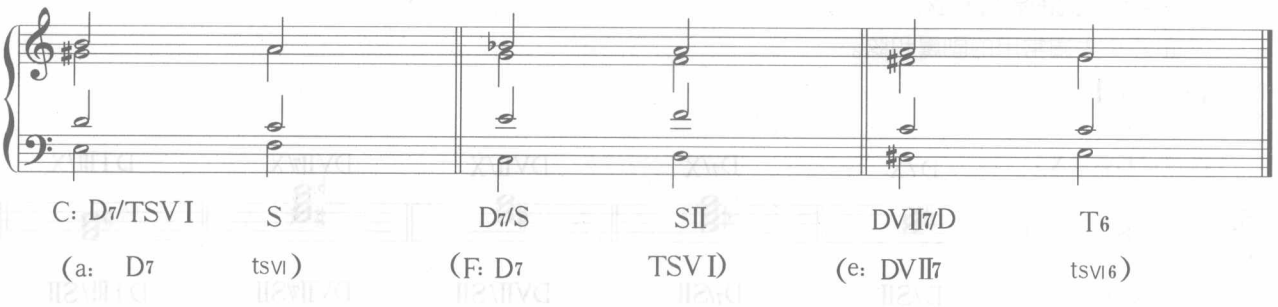
副属和弦直接支持它的临时主和弦，因此副属—临时主和弦是最常用的和声进行，其本质是正格进行模式的扩大。副属七和弦解决到临时主和弦的方式与属七、导七到主的进行相同（见下例）。

【例 7-5】



也可以借鉴 D–TSⅥ 阻碍进行的模式，让副属和弦解决到临时主和弦的Ⅵ级。

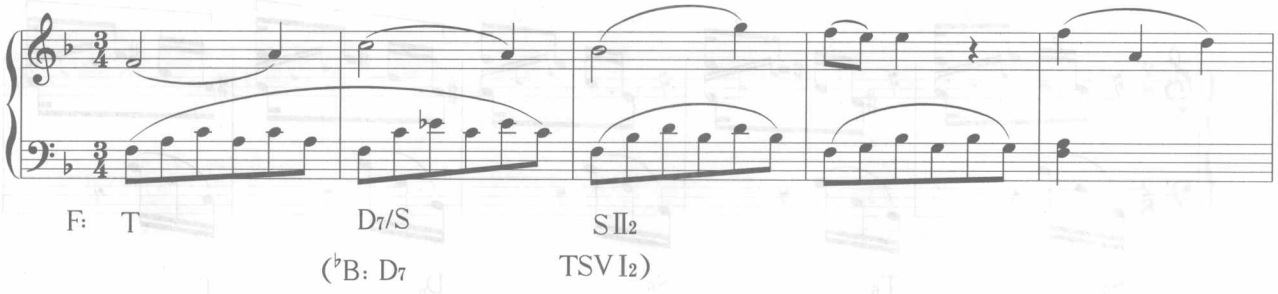
【例 7-6】



下面的实例中，D_7/S 没有进行到其临时主和弦 S 上，而是到 S 的 VI 级即 SII 上，形成了阻碍进行。

【例 7-7】

莫扎特 《钢琴奏鸣曲》（K.332）第一乐章



3.重属和弦

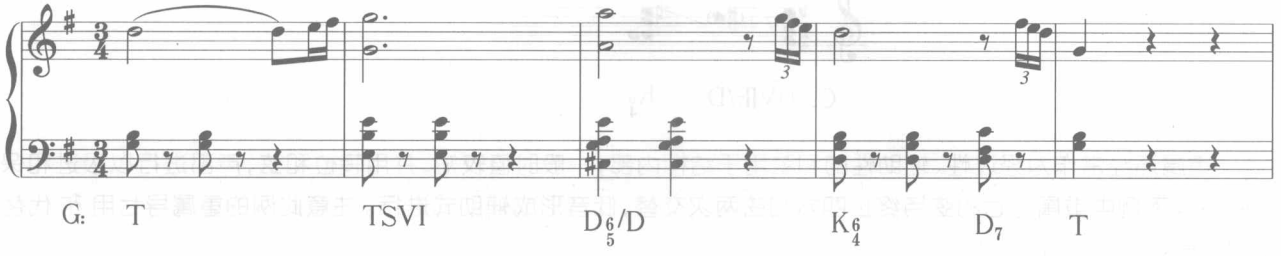
所谓重属，就是属和弦的属和弦，是所有副属和弦中使用最多的一类，因此需单独介绍。常用的有重属三和弦、重属七和弦、重属九和弦、重属导三和弦、重属导七和弦等。所有重属和弦都含有升 IV 级音，即属调的导音。

重属和弦之前可以用主或下属功能引入，最基本的解决方式是进行到属功能和弦，或先到 K_4^6 再进入属和弦，也可阻碍进行到本调的 III 级。重属和弦也可以脱离对临时主和弦的依赖独立使用，如直接进入主甚至下属功能和弦。

重属和弦常用的语汇包括：在全终止中代替原来的 S 功能和弦，构成 T-D/D-D-T，或与 S 和弦一起构成复杂的终止式，如 T-S-D/D-D-T、S-D/D-K_4^6-D-T 等。下例即是用 TSVI 和弦引入重属，经过 K_4^6 进行到 D_7 并收拢终止的实例。

【例 7-8】

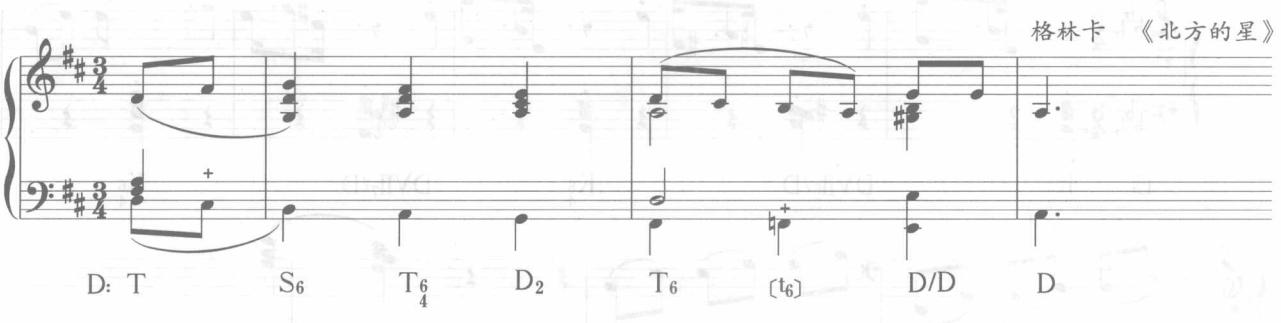
罗西尼 《塞尔维亚理发师》



重属也用于半终止处属和弦之前，构成 S-D/D-D 或 T-D/D-D 的进行：

【例 7-9】

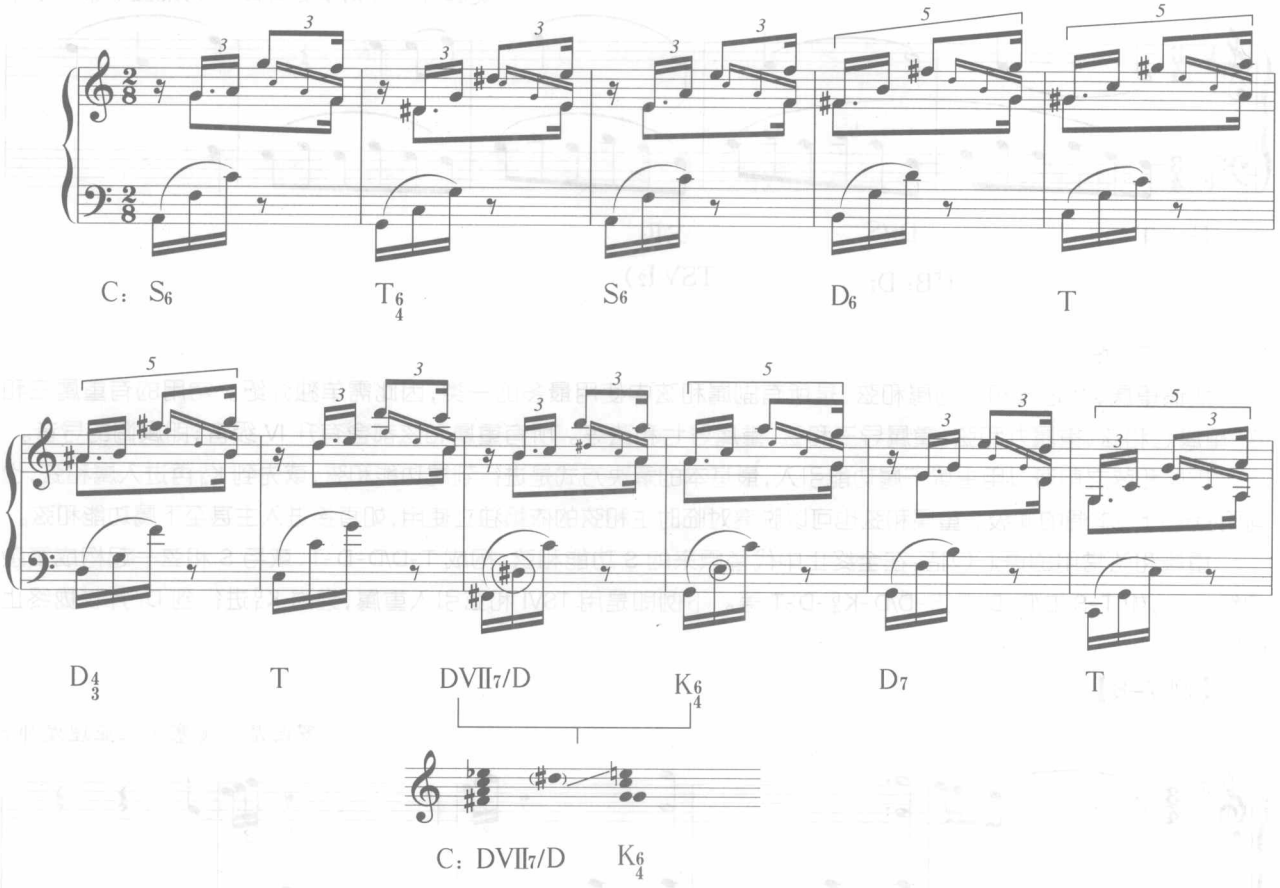
格林卡 《北方的星》



有一点需要特别指出，终止四六之前 $DVII_7$/D 的七音（即 ♭III 级音），经常被 ♯II 级音所代替，以加强向终止四六和弦三音的自然的倾向性，在分析实践中需要特别注意这种现象。

【例 7-10】

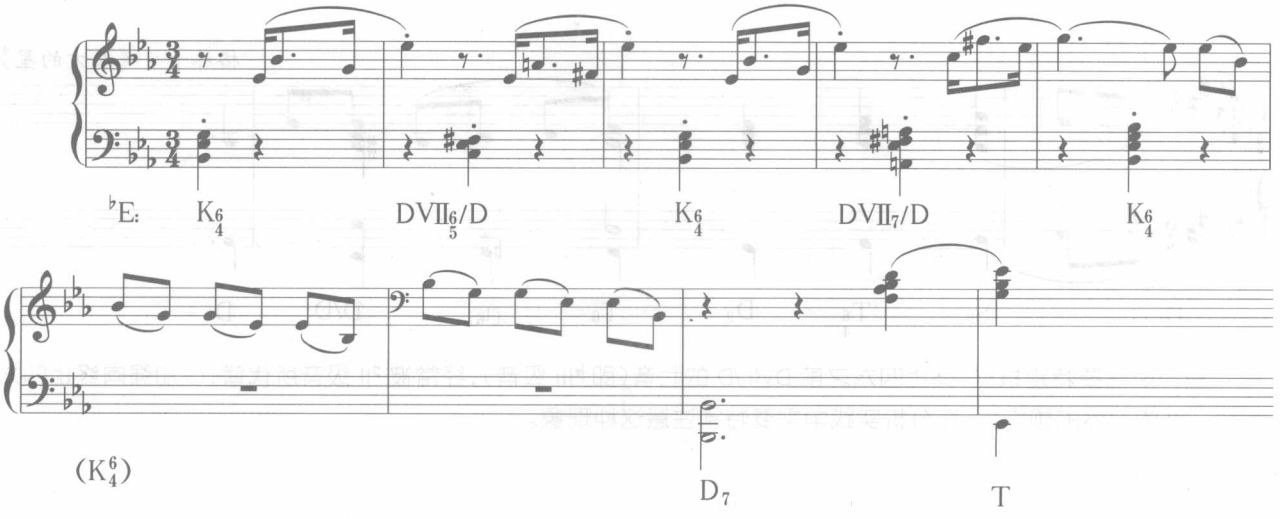
肖邦 《C大调前奏曲》 （第15—25小节）



重属还经常作为经过性、辅助性的和弦用于结构内部，一般时值较短，并用转位和弦，声部进行以级进和保持为主。下例中重属导七和弦与终止四六和弦两次交替，低音形成辅助式进行。注意此例的重属导七用 ♯F 代替了 ♭G 音。

【例 7-11】

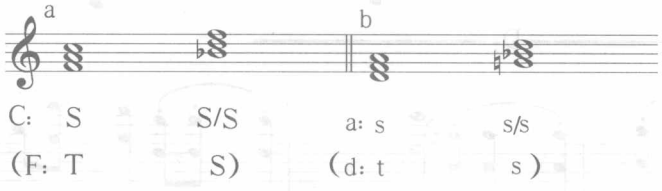
贝多芬 《c小调第五钢琴奏鸣曲》 第一乐章（第87—92小节）



三、副下属和弦

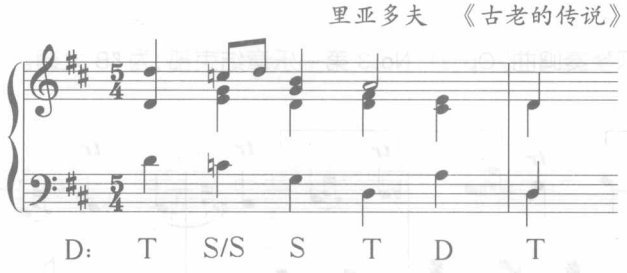
实践中副下属和弦应用远不及副属和弦多。比较常用的是重下属三和弦，大调标记为 S/S，小调标记为 s/s。大调中重下属和弦是在降七级音上的大三和弦（可视为下属调的下属和弦，如下例 a 中括号内所示），小调的重下属和弦在还原导音上的小三和弦（可视为小下属调上的下属和弦，如下例 b 中括号内所示）。

【例 7-12】



重下属和弦可以直接进行到其临时主和弦 S，强调变格进行，如下例。

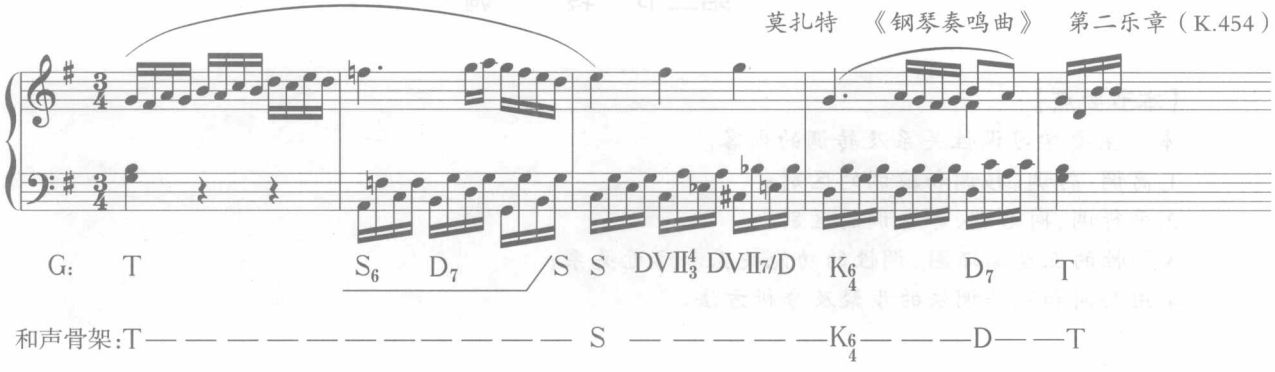
【例 7-13】



也可以进行到同一临时主和弦的副属和弦，如 S-D/S，或 S-D/S-S，这种进行使用较多，它强调了副下属与副属两重功能的意义，更加明确地显示了临时主和弦的局部中心作用。

下例的和声基本骨架是一个复式正格全终止，第 2 小节 S-D/S-S 的进行强化了 S，第 3 小节导三四—重属导七—终止四六突出的是低音的半音上行，加强了向 D 的倾向性。

【例 7-14】



作业 1

作业 7-1　离调与转调的主要区别是什么？临时主和弦有什么特性？

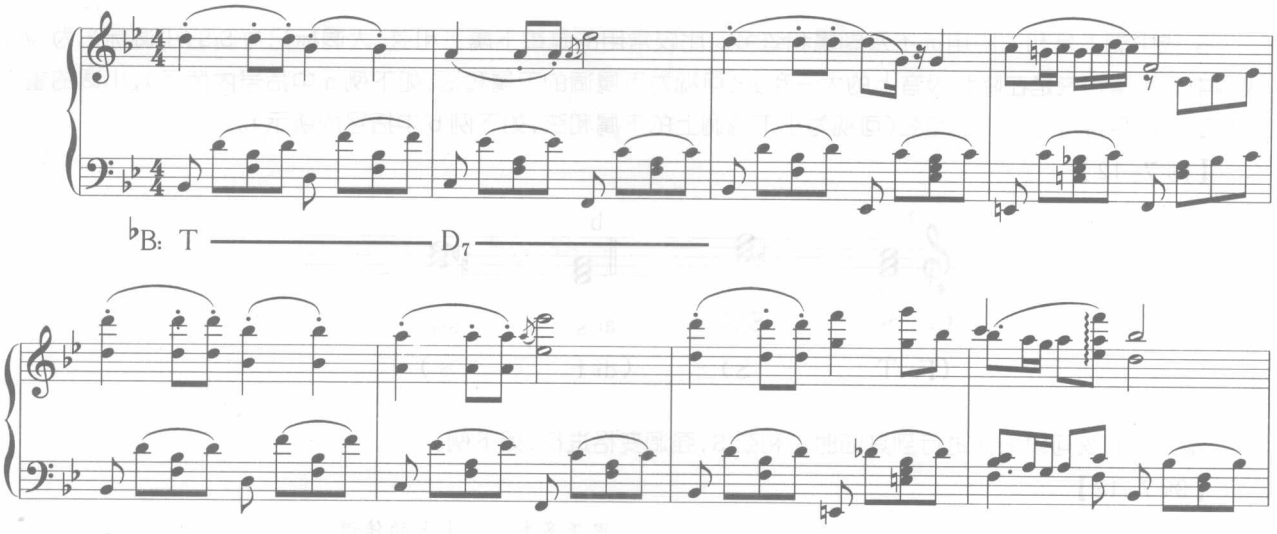
作业 7-2　在 G 大调、F 大调、$^\flat$E 大调、c 小调、a 小调、d 小调完成下列和弦连接：

DD_7-D；　D_7/S-S；　D_7/SII-SII；　D_7/TSVI-TSVI；　$DDVII_7$-D；　D_7/S–SII；　S–DD^6_5-K^6_4-D_7-T

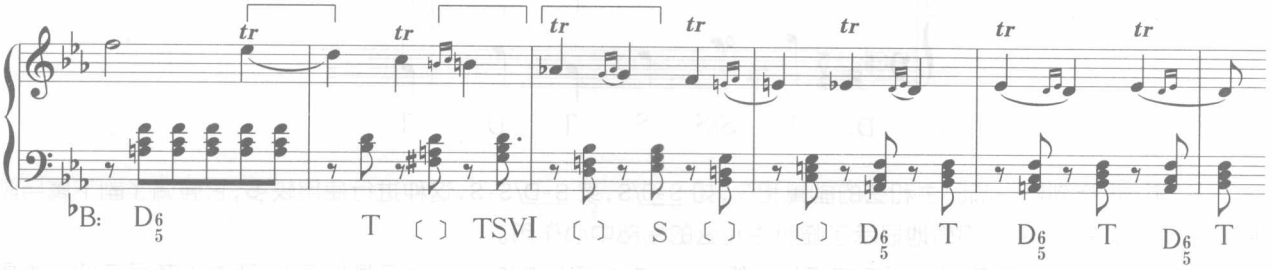
作业 7-3　完成下列和声分析。

（1）此例选自舒伯特《即兴曲》，左手采用的是低音加半分解的伴奏织体，同一个和弦延长时可不看做转位，

如分析标记所示。



（2）此例选自贝多芬《钢琴奏鸣曲》Op.31，No.3 第一乐章结束部，为♭B 大调。



第二节 转 调

【本节要点】

本节主要学习调性关系及转调的内容。

1.离调、转调、移调和换调的区别；

2.平行调、同名调、等音调的区别；

3.调性的五度循环圈、调性的功能关系和远近关系；

4.用共同和弦转调法的步聚及分析方法。

一、离调、转调、移调、换调

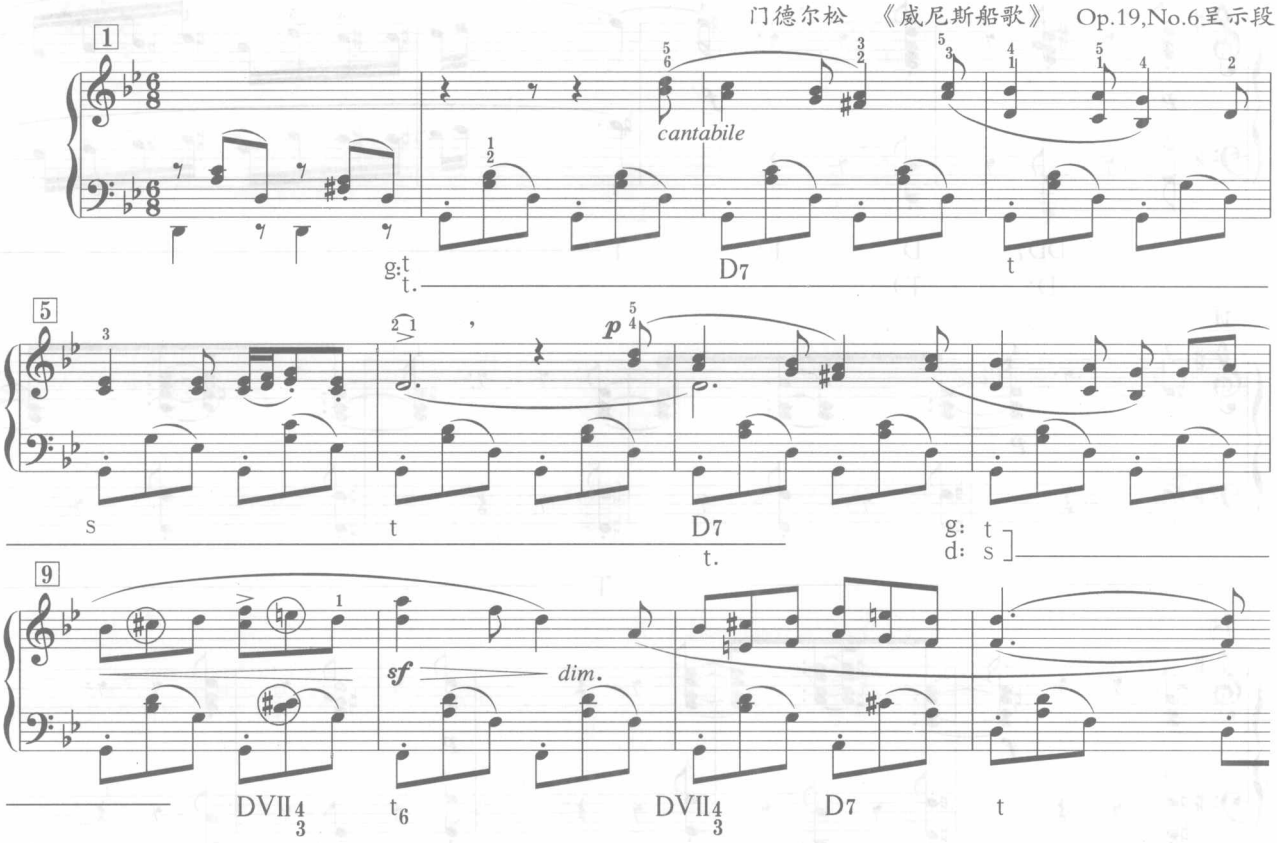
音乐的表达有时只用一个调性，有时则需要几个调性，这与音乐内容、乐思陈述方式、作品规模、音乐风格等有关。需要多个调性表达时，会发生转调、离调、移调、换调等现象，那么这几个概念有何区别呢？

1.转调

是指从一个调性过渡转接到另一个调性，在新调上继续陈述乐思并终止的过程。转调与只是短暂离开原调的“离调”相比，更强调在新调上结束。另外，从发生的位置来看，离调多在结构内部，而转调多在段落或部分结束处。

【例 7-15】

门德尔松 《威尼斯船歌》 Op.19,No.6呈示段



此例从 g 小调开始，为明确调性，第一句在主持续上稳定陈述，第二句转到属调 d 小调上并收拢终止。第二句中圈出的临时变化音（♯C 和还原 E）不是原调的自然音级，而是新调 d 小调才有的“特征音”，这表明已经转入新调了。两调之间的“转接过渡”是通过新调特征音之前（第 8 小节）的一个两调共有的“共同和弦”来完成的（这种转调的方法将在本节稍后讲到）。

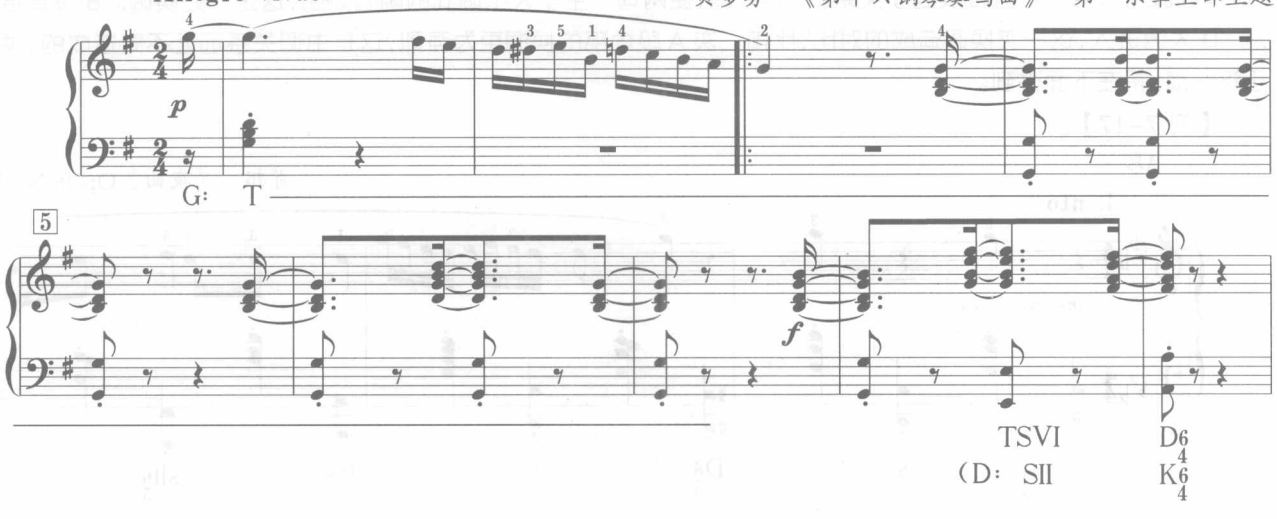
2.移调

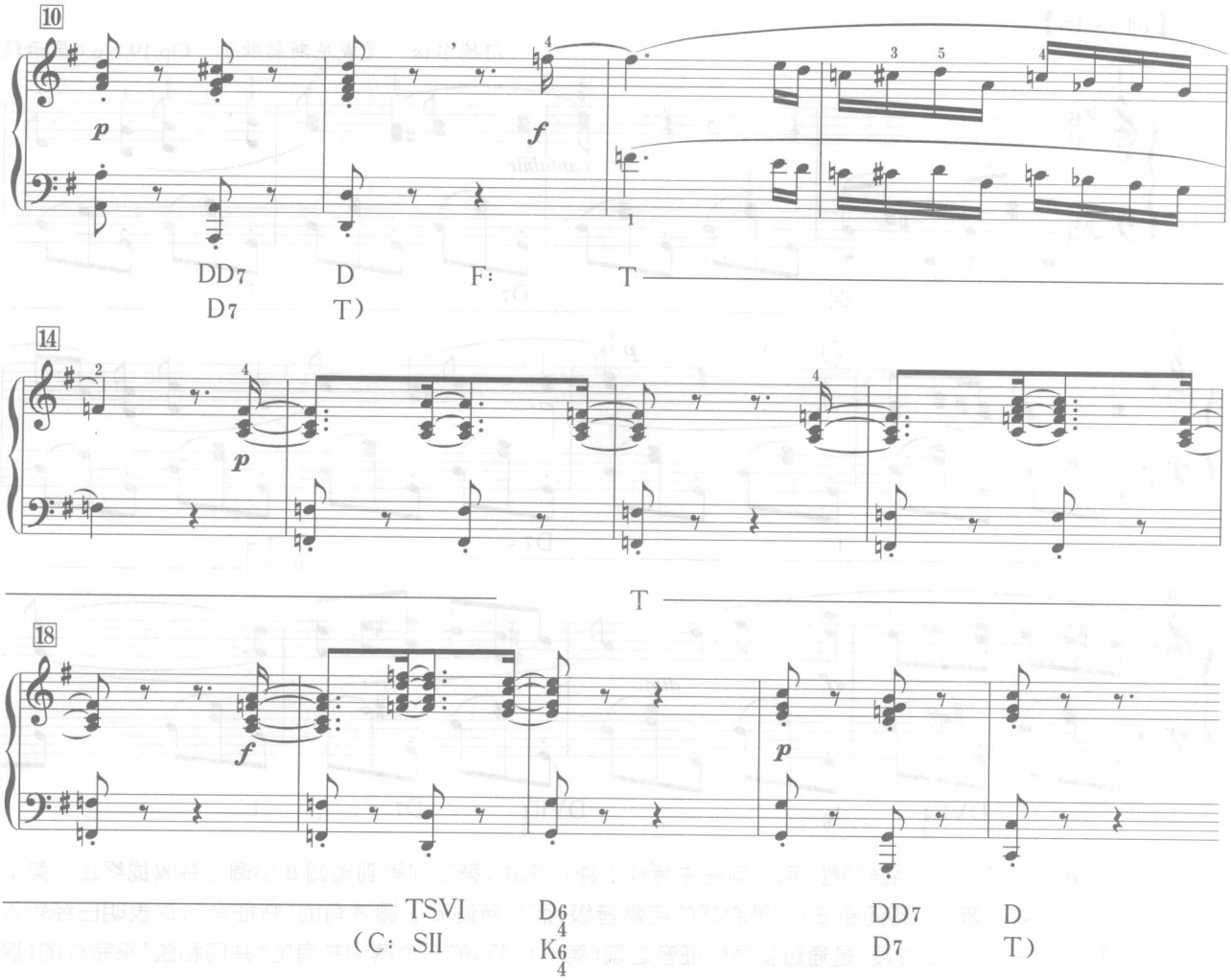
是指一个相对完整的乐思（如一个乐句）完整地移到另一个调性上复述，前后两个调之间不需过渡和转接，这正是移调与转调的区别。如下例：

【例 7-16】

Allegro vivace

贝多芬 《第十六钢琴奏鸣曲》 第一乐章主部主题





此例由两个 11 小节的乐句构成。第一句在 G 大调开放终止(也可看成属调上全终止)之后,没有任何过渡,整个乐句下移大二度,在 F 大调上复述一次,不但旋律不变,和声设计也没有变化(结尾也可看成属调上的全终止)。这是典型的移调。

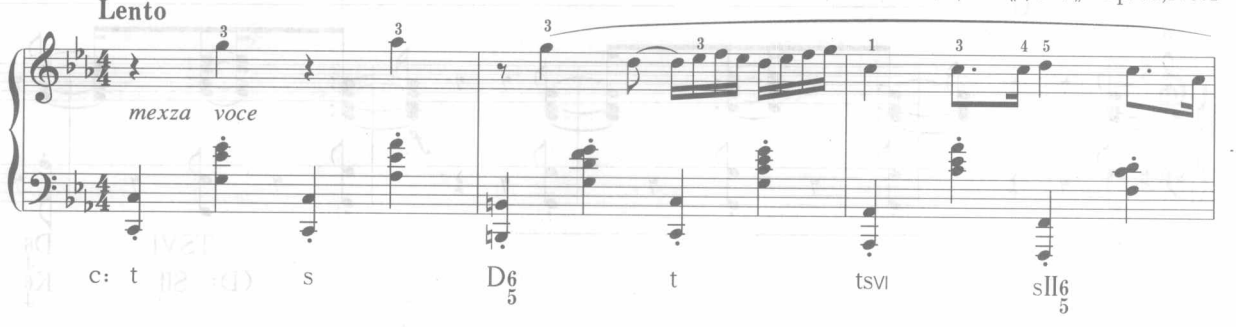
3.换调

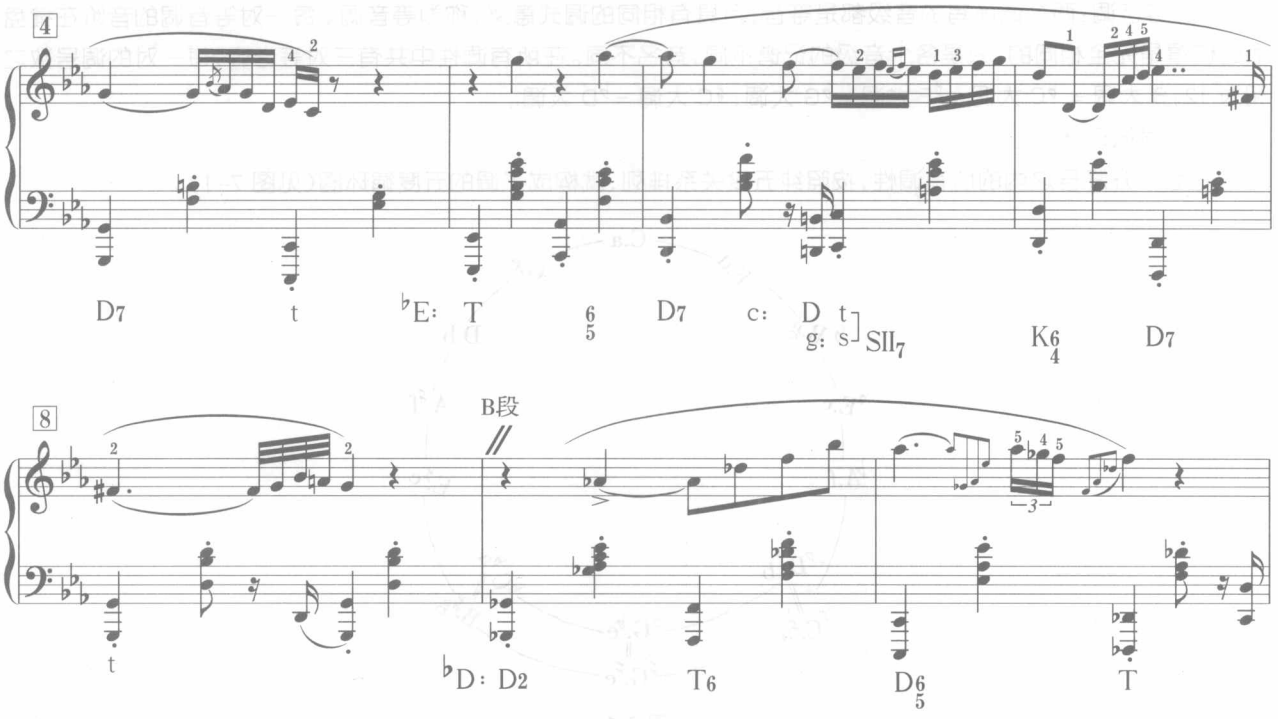
是指在乐句、乐段等结构变换时直接而突然地变换调性。如下例,A 段从 c 小调开始,第一句在主调上稳定陈述并收拢之后,第二句直接换到了关系调 ♭E 大调,使两句产生了大小调式的明暗对比,这是一处换调。B 段直接从 ♭D 大调进入,这一次换调造成的对比,比前一次 A 段内部的换调更为强烈,这是由调关系远近不同造成的,关于这一点,将在下面讲到。

【例 7-17】

A段

肖邦 《夜曲》Op.48,No.1





此例分析时注意，左手的伴奏音型包括低音与和声两个层次，基本保持两拍一个和弦的节奏，第二拍无需标为和弦的转位。

移调与换调的区别在于，前者是把同一个材料几乎原封不动地“平移”到另外一个调上，而“换调”则更强调在结构更换时无准备地突然改变调性，多数情况下，换调前后是不同的材料，甚至是音乐陈述的不同阶段，如上例这种呈示段和对比段。

总之，移调、换调多发生在结构的起始处，以凸显新调与原调的对比，它们与原调无需过渡转接；离调多发生在音乐陈述过程之中以丰富和声色彩、加强音乐动力；转调多发生在乐段（尤其是呈示段）结束处，在乐曲的展开部分也常通过转调来推动音乐发展。在转调的过程中需要过渡转接。

二、调性关系

要学习转调，应首先把握调性的关系。因为关系远近不同，转调的对比度不同，转调的力度也不同。以下从几个角度来探讨这个问题。

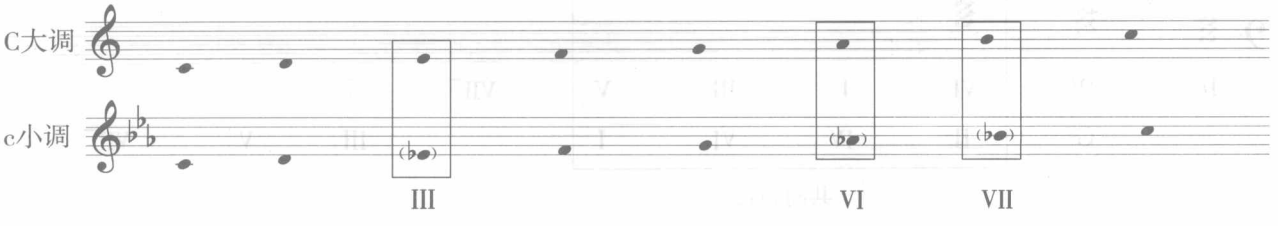
1.平行调、同名调、等音调

这是分析实践中容易混淆的几个概念，需要特别注意。

（1）平行调，是指在自然调式中，音列相同、调号相同的一对自然大、小调。又称为“关系大小调”、“同音列调”，如 C 大调和 a 小调。

（2）同名调，又称“同主音调”，是指主音高度相同的一对大、小调，它们相差三个升降号，小调中的 III 级音、VI 级音和 VII 级音比同主音大调的这三个音级低半音。如 C 大调和 c 小调。

【例 7–18】



（3）等音调：两个调所有的音级都是等音，且具有相同的调式意义，称为等音调。每一对等音调的音阶在键盘上的位置是完全相同的，只是各个音级的记谱不同，音名不同。在所有调性中共有三对等音调，每一对的调号数之和为 12：B 大调 = ♭C 大调；♯F 大调 = ♭G 大调；♯C 大调 = ♭D 大调。

2.五度循环圈

把七个升降号之内的所有调性，按照纯五度关系排列，就构成了调的五度循环圈（见图 7-1）。

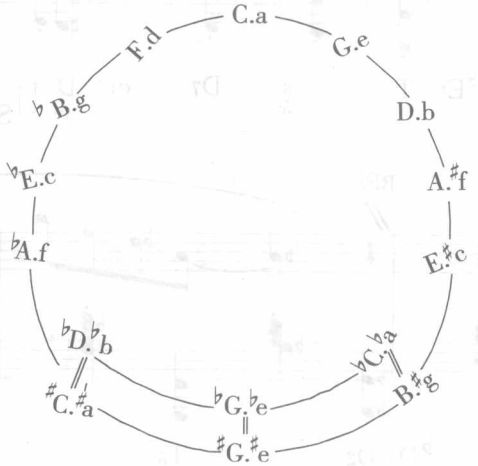


图 7-1

3.调性功能关系

在五度循环圈中，顺时针方向进行，则升号增加或降号减少，是向属方向进行；逆时针方向进行，则升号减少或降号增加，是向下属方向进行。简单地说，比本调多一个升号（或少一个降号）的就是属调，比本调多一个降号（或少一个升号）的就是下属调。如：

下属调	本调	属调
A	E	B
（3♯）	（4♯）	（5♯）
♭E	♭B	F
（3♭）	（2♭）	（1♭）

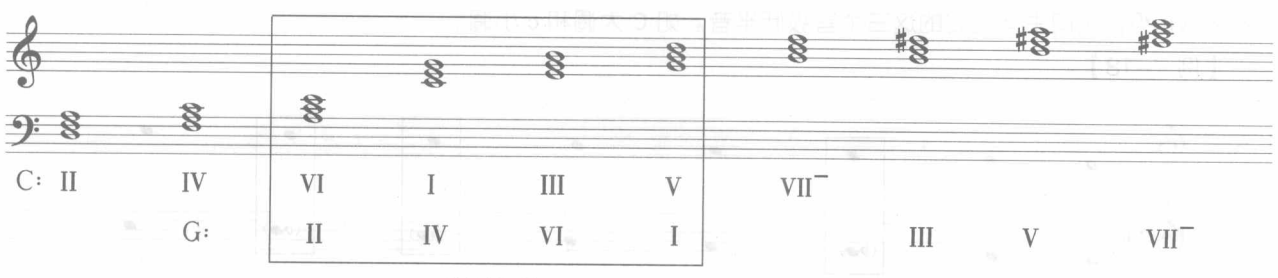
4.调性远近关系

在和声实践中，一般根据自然调性之间共同音、共同和弦的多少，来衡量彼此之间的亲疏关系。

关系大小调所用调号相同，音列相同，和弦结构也相同，所以是关系最为密切的调性；在五度循环圈中相邻的两个调只有一个音级不同，有四个共同和弦，其亲近程度仅次于关系大小调，如 C 大调和 G 大调：

【例 7-19】

C大调和G大调的共同和弦



共同和弦

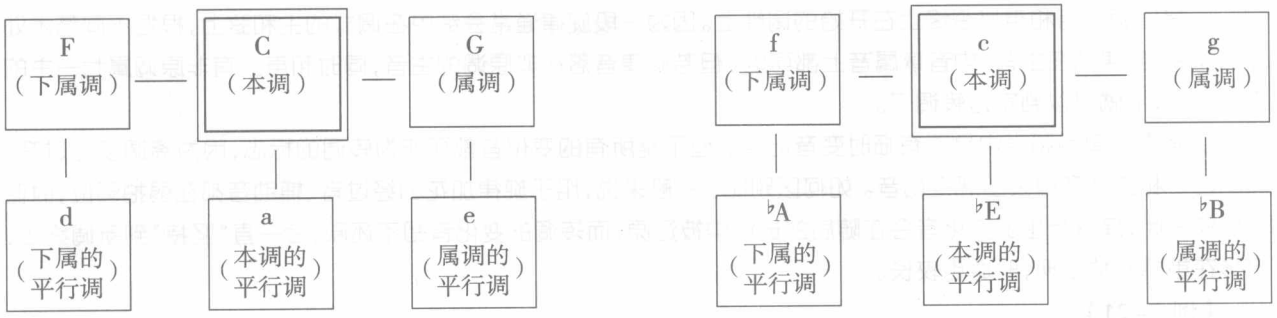
以此类推，两个调的调号差越多，共同音与共同和弦就越少，调性关系也越疏远。据此，可以把所有调关系的亲疏程度划分为不同的等级。如下所示，有的教材按照一级、二级等划分，也有的把关系大小调、上下属调称为近关系调，其余的统称为远关系调。对于初学者，可先从掌握后者开始。

序号	名称	举例	调号差	调性关系
1	同音列调	C–a	0	一级关系调 —— 近关系调
2	上下属调	F–C–G	1	
3	重上下属调	♭B（F）–C–（G）D	2	二级关系调
4	同主音调	C–c	3	三级关系调 —— 远关系调
5	同中音调	C–♯c	4	
6	重同名调	（B）/♭C–C–♯C/（♭D）	5	四级关系调
7	极音调	♭G–C–♯F	6	

例 7–15（门德尔松《威尼斯船歌》）涉及的 g 小调和 d 小调即属于近关系调（或一级关系调）。例 7–17（肖邦《夜曲》），c 小调与第二句的♭E 大调是关系最密切的同音列调，形成调式色彩的对比，而中段开始的♭D 大调与 A 段结束处的 g 小调调号差为 3，属于远关系调（或三级关系调），共同因素较少，对比就比较强烈。

在转调过程中，前后两调关系越近、共同因素越多，就越容易实现平稳过渡，调性对比的反差较小。反之，前后两调关系越远、共同因素越少，就越难实现平稳过渡，而调性对比的反差也相应增大。

在艺术实践中，近关系转调相当普遍，也是我们必须掌握的。那么近关系调包括哪些呢？首先是本调的平行调，然后是属调及其平行调，下属调及其平行调，共五个调。以下是 C 大调、c 小调的近关系调。



作业 2

作业 7–4

（1）写出下列调性的五个近关系调：

D 大调、A 大调、♯F 大调、♭E 大调、f 小调、e 小调、b 小调、g 小调

（2）说明下列调性的关系

E 大调–e 小调；E 大调–B 大调；E 大调–♯C 小调；E 大调–A 大调；

E 大调–♯g 小调；E 大调–♯f 小调；E 大调–♯F 大调；E 大调–D 大调；

三、共同和弦转调方法及分析

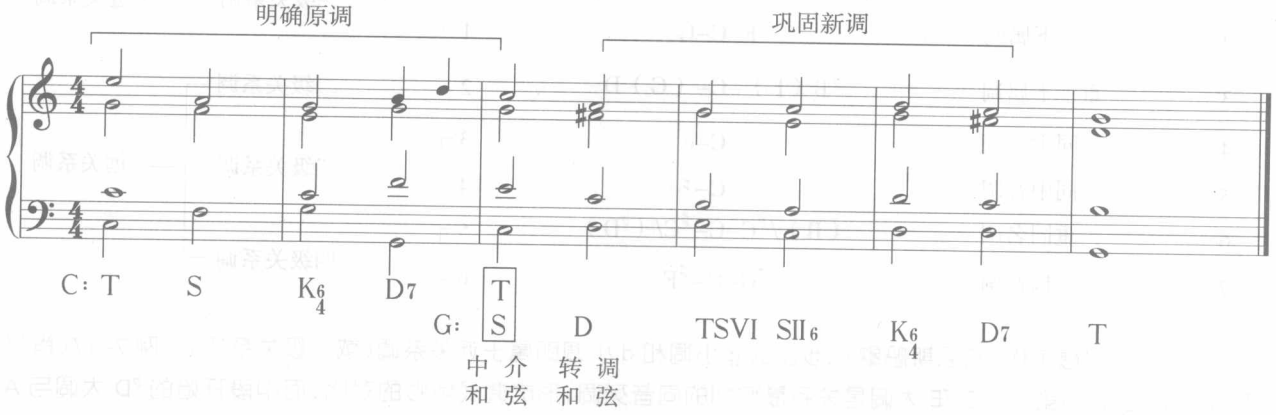
转调的手法有很多，本教程重点介绍在近关系转调中常用的“共同和弦转调”，即利用前后两调共有的自然音和弦为中介完成转调。

1.转调步骤

利用共同和弦转调的步骤是：明确原调—中介和弦—转调和弦—巩固新调。所谓“中介和弦”就是前后两调共有的和弦，所谓“转调和弦”就是含有新调特征音的、只属于新调的和弦。不论是明确原调还是巩固新调，都需要有属七—主的进行（参见第三章第四节属七有关内容）。

下例展示了这四个步骤：

【例 7-20】



例 7-15 就是一个非常典型的共同和弦转调。第 8 小节的 g 小三和弦是 g 小调的主和弦，也是 d 小调的下属和弦，它就是“共同和弦”，是两调转接过渡的中介。中介和弦之后，第 9 小节的导七和弦含有新调的特征音，是转调和弦，它的出现就标志着脱离原调进入新调了，此后通过 D_7-t 的进行巩固了新调。

2.转调分析方法

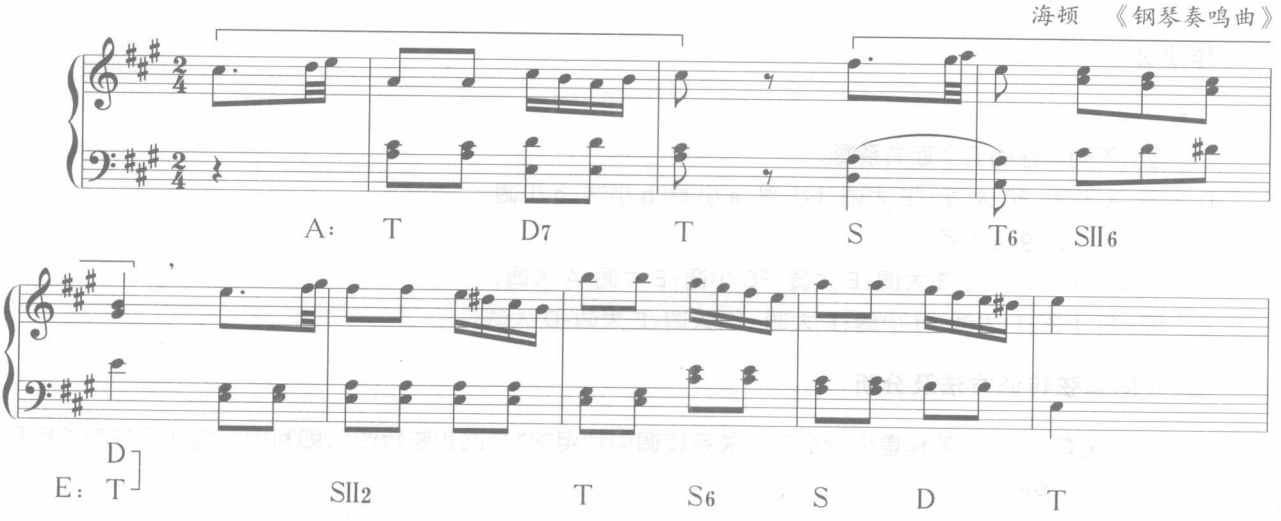
（1）根据调号、临时变音记号，结合段落起止、乐句结构等判断是否发生了转调，明确原调和新调分别是什么。

具体方法是：

一是看旋律与和声是否终止在开始的调性上。因为一段旋律通常会结束在调式的主和弦上，根据不同艺术处理的需要，旋律落在主音、中音或属音上都可以。但若旋律音落在非原调的主音，同时和声上有非原调属七—主的正格终止，那就可以判定为转调了。

二是看旋律与和声中是否有临时变音记号。但不是所有的变化音都可作为转调的标志，因为离调及经过音、辅助音等和弦外音也会出现变化音。如何区别呢？一般来说，用于旋律加花的经过音、辅助音都在弱拍弱位，时值也比较短促，离调产生的变化音会在随后的进行中被还原，而转调的变化音却不还原，会一直“坚持”到新调终止，且多在重要节拍出现，时值也较长。

【例 7-21】



这段音乐的调性分析思路如下：

①其调号为三个升号，可能是 A 大调，也可能是 ♯f 小调，但开篇显然是 A 大调 T–D–T 的正格进行，这就排除了 ♯f 小调。

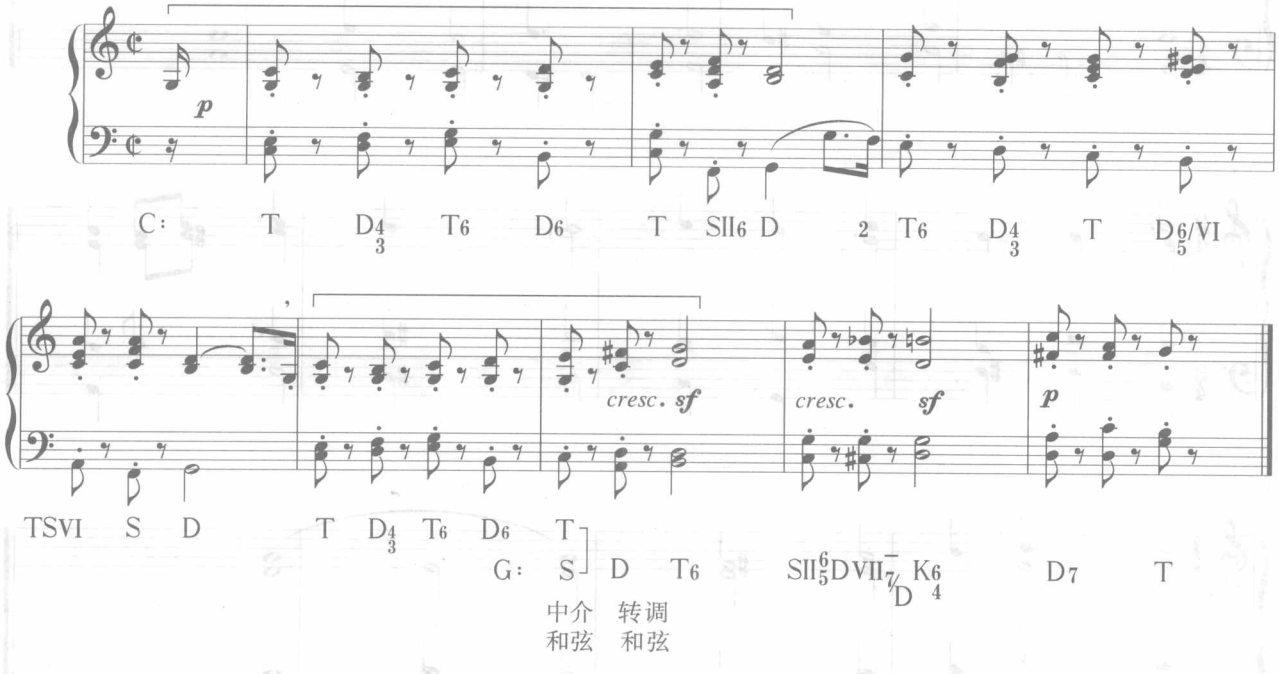
②用正格进行明确了 A 大调之后，旋律中三次出现了 ♯D，它们分别传达了怎样的信息？第一次，♯D 音出现在低音声部，并在低音形成了一个停在 D 和弦的级进上行。需要注意的是，低音声部出现的变化音往往具有和声意义，不能简单地视为和弦外音。观察此例的结构，发现此处是乐段的半终止，由此可以确定，这个 ♯D 音是为了加强向属音倾向性而使用的离调性变音。第二个 ♯D 音在旋律声部，所处位置很似经过音，但后面一个 D 音仍被升高，表明它们不是和弦外音，而是新调的特征音。至此初步判断新调是四个升号的 E 大调。

③再看段落终止处，旋律落在单音 E 上，考虑到和弦根音不能省略，可以确定这是一个以 E 为根音的和弦（但因为没有三音，所以不能断言其性质）。它与前一小节的低音形成 B-E 的下五度进行，这是正格进行 D-T 的标志（实际应用中低音的上四度进行更多见），最终明确此段是从 A 大调转到属调 E 大调。

在下面一个实例中，将提供另一种可能使分析更快捷更准确的思路：从音乐结构入手进行分析。

【例 7–22】

贝多芬 《第十钢琴奏鸣曲》第二乐章主题段



这段音乐共 8 小节，结构与上例相仿，也由两个 4 小节的乐句构成，第一句由两个节奏一致、构成呼应关系的乐节构成，第二句的开头与第一句相同，这种句法关系被称为“严格并行”。

明确了结构，我们可以很肯定地把第 4 小节（弱起不计小节）第三拍标为主调 C 大调的 D 和弦，即正格半终止（因为多数情况下，第一句会在原调上稳定陈述）而无需为此前那个 ♯G 的性质费时。当然，还有两个原因可以支持此结论——第一，这个 ♯G 时值短，并处于一个半音上行中，它要么是经过音，要么是离调性半音；第二，在第 4 小节低音的次强拍上，很肯定的出现了原位 G。

接下来我们发现乐段终止是 G 大调属七—主的进行，由此判定，此例发生了从 C-G 的转调——前文曾经讲过，小型结构中，从主调转到属调是最常见的调性布局，尤其是像此例这样的呈示段，这再次肯定了我们的判断。

这样，我们无需像上例那样逐个分析其他三个临时变化音，而很快得出结论。

（2）在明确了调性之后，第二步是找到转调和弦，即第一个带有新调特征音的和弦，它通常是新调的属、终止四六、下属或重属和弦。转调和弦是前调没有、仅属于后调的和弦，它的出现标志着进入了新调。当然，在它之后也不能再出现仅属于前调的和弦了。

(3)最后找到中介和弦,它在转调和弦前面。

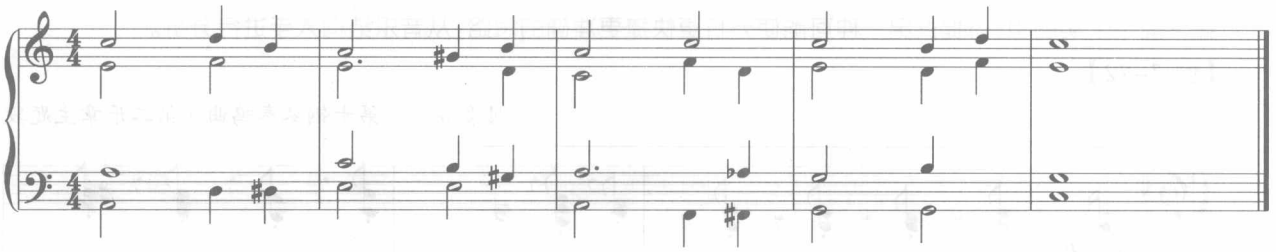
标记时要注意,需要标出中介和弦的双重身份,即,在前调是什么和弦,在后调是什么和弦,转调和弦及此后新调的和弦标记应对齐新调写在第二行。请参见例 7-21,7-22。

除了用自然和弦作为共同音完成转调之外,还可以利用带有变化音的中介和弦转调,还有利用等和弦、等音及旋律转调等手法,相比本节介绍的自然中介和弦转调,这些手法较多地用于远关系转调,因此本教程不予重点介绍。

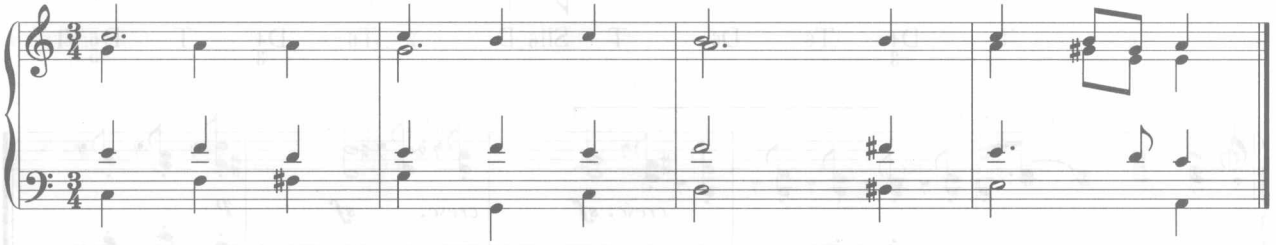
作业 3

作业 7-5　为下面几个转调模式标注和弦。要求明确指出原调与新调的关系(如平行调、下属调等),并标出中介和弦与转调和弦。

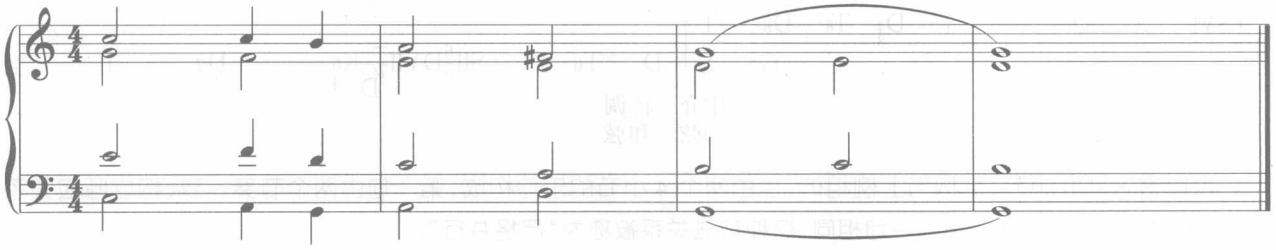
(1)



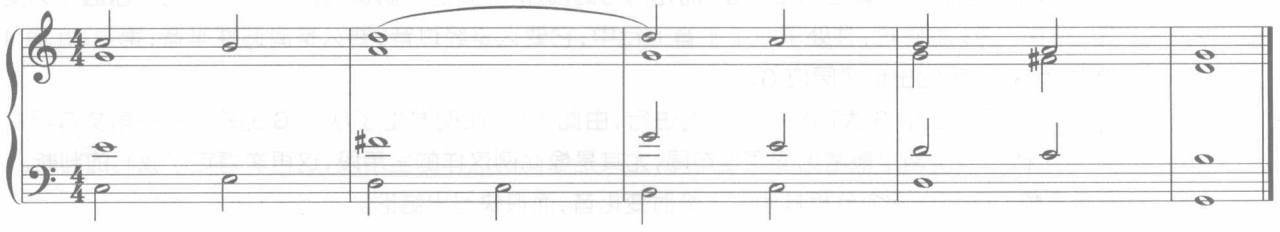
(2)



(3)

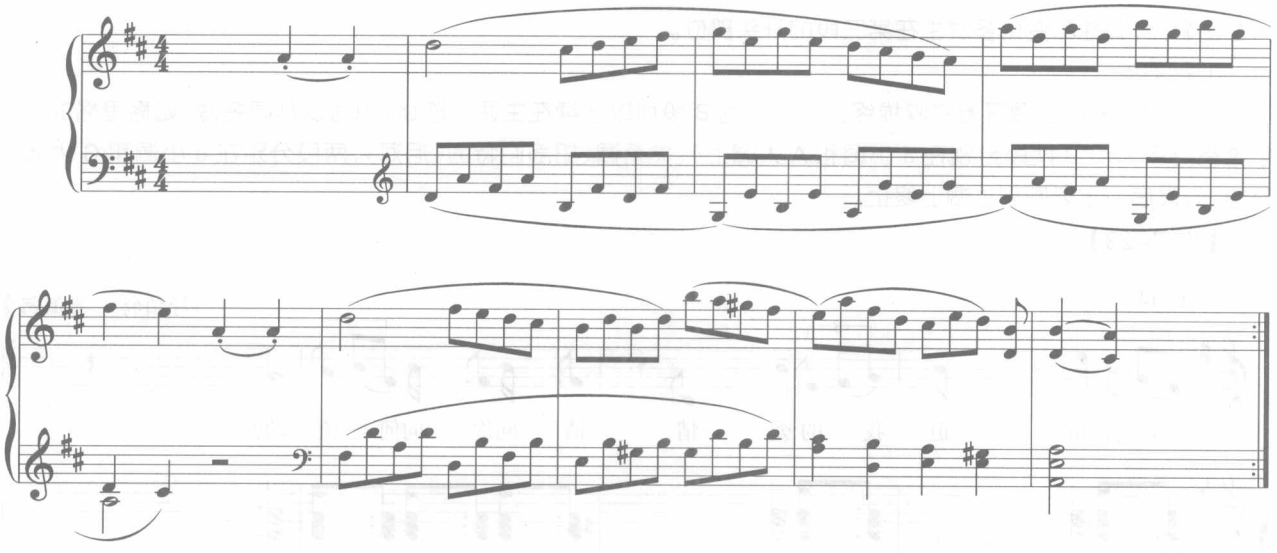


(4)



作业 7-6　分析音乐作品的实例，注意先分析作品的乐句、乐段结构。

(1)分析莫扎特《第六钢琴奏鸣曲》第三乐章主题段。



第三节　完整作品的调性布局

【本节要点】

本节归纳了完整作品在和声、调性布局方面的基本原则和规律。内容包括：

1.单一部曲式的调性布局；
2.单二部曲式的调性布局；
3.单三部曲式的调性布局；
4.其他单曲式的调性布局；
5.回旋曲式的调性布局；
6.变奏曲式的调性布局；
7.复三部曲式的调性布局；
8.奏鸣曲式的调性布局；
9.附属结构的调性问题。

在有转调结构的作品中，主题部分的调性被称为“主调”(不一定是乐曲开始处，因为有时引子不在主调)，其他部分的调被称为“从属调”或“副调”(“副调”特指奏鸣曲式呈示部中副部主题所在的调)。宏观来看，“主调”与“从属调”是有特定关系的，而且调性的整体布局与作品的结构、规模、内容、体裁、风格等密切相关，我们称之为“调性布局”。必须说明的是，本节总结和归纳的只是调性布局的一般性原则和规律，在分析具体作品时不能简单套用。

一、单一部曲式的调性布局

单一部曲式多数是单一调性贯穿始终，但在一些有展开性思维的乐曲中，中间部分可能有转调或离调现象，但最终会在主调上收拢终止。有的作品为表达特定的艺术内涵，有较为特殊的调性布局。如肖邦的《a 小调前奏曲》没有从主调开始，而是从属调 e 小调开始，经过重属调 b 小调，最后 11 小节才回到主调 a 小调上陈述。

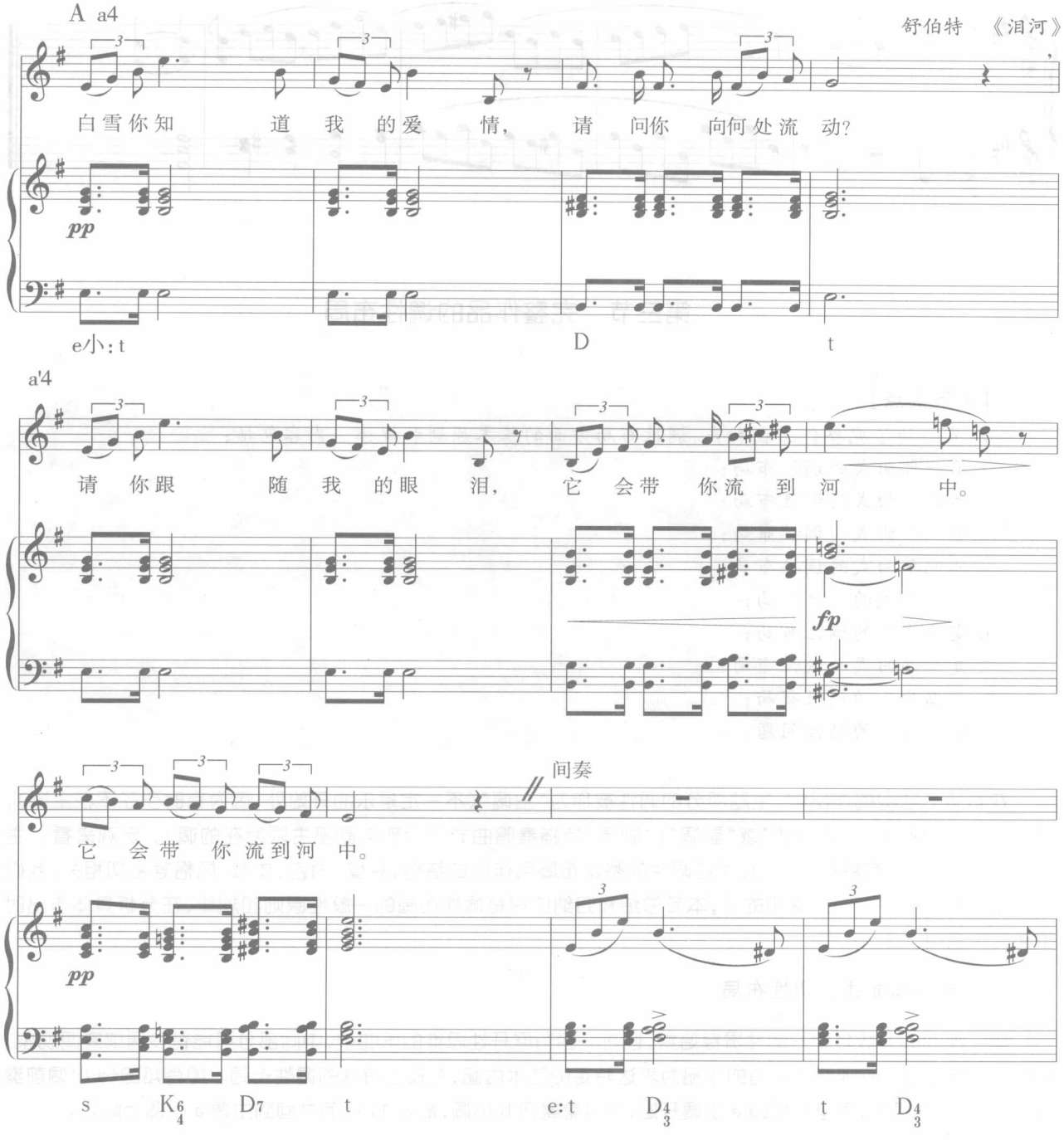
二、单二部曲式的调性布局

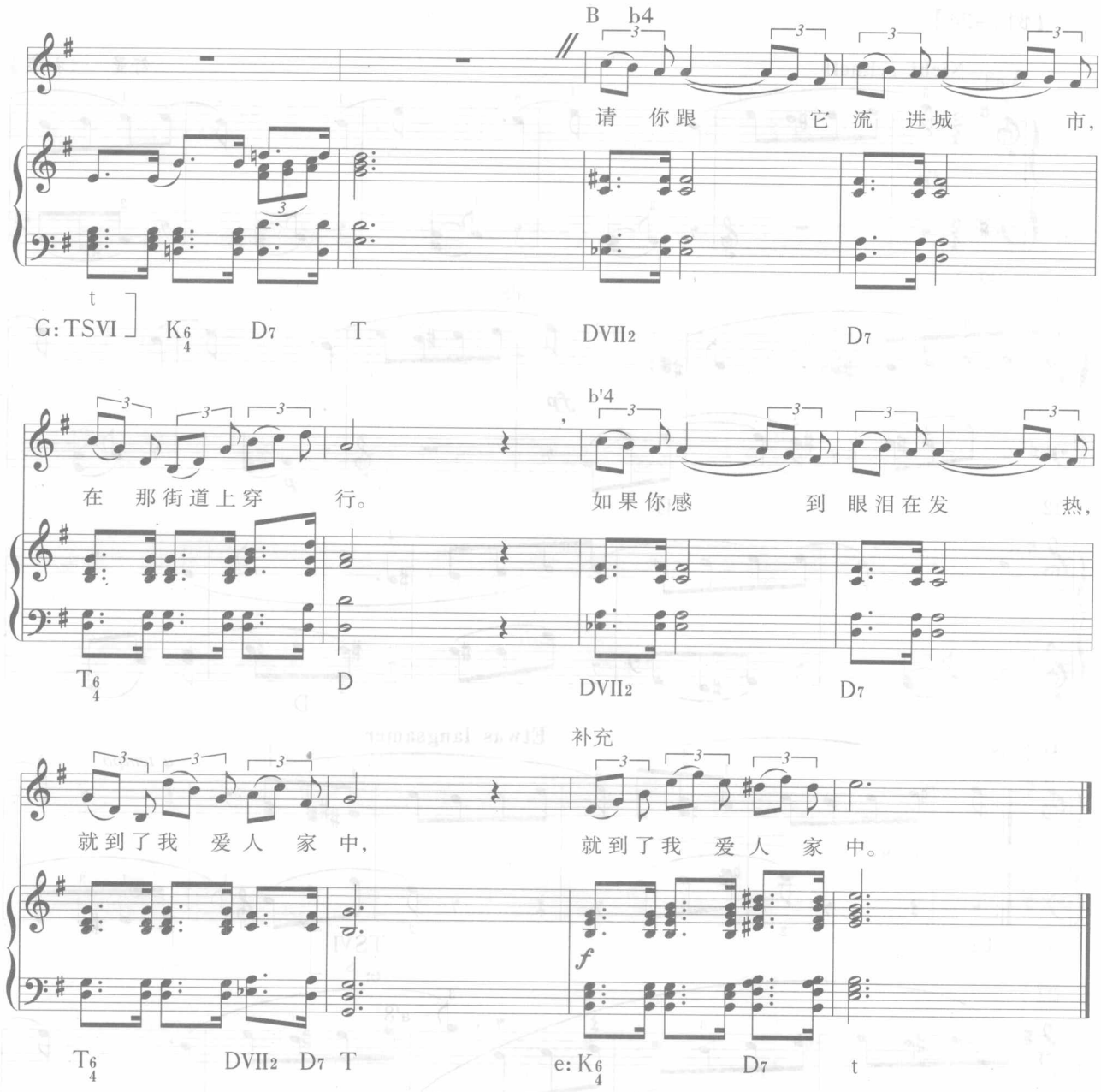
单二部曲式规模不大，材料的展开或对比都没有太多空间，调性关系也不会太复杂，通常情况下，首尾应统一在主调上，调性的变化多发生在第二段的开头部位。

1.并列单二

呈示段一般从主调开始并收拢终止。并列的 B 段可以继续在主调上陈述，也可以从同名调（如格里格的《苏尔维格之歌》，A、B 两段分别在 a 小调和 A 大调上）、关系调（如舒伯特的《泪河》，两段分别在 e 小调和 G 大调）开始，但最后一定要回到主调上终止。

【例 7-23】





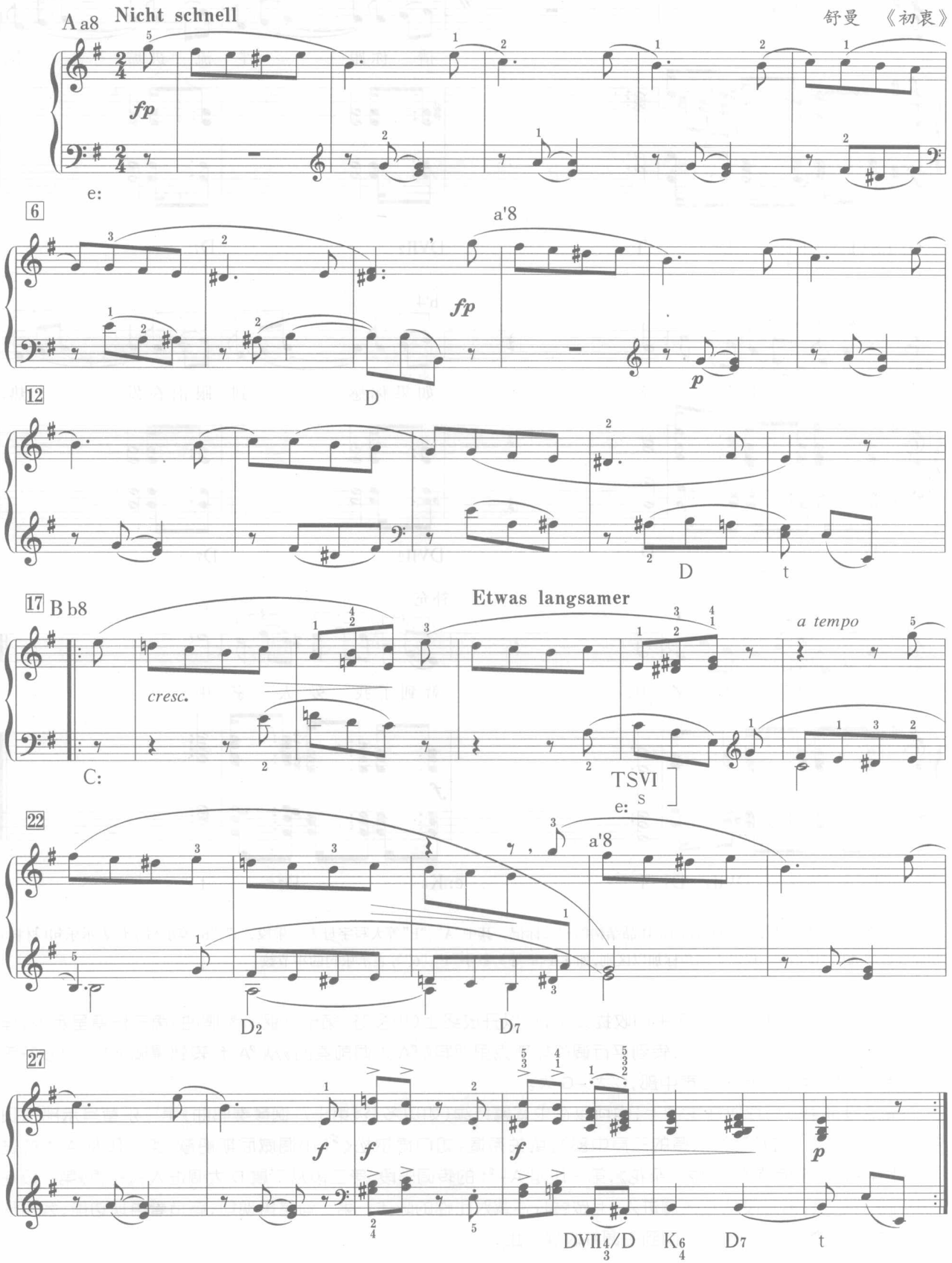
注：本节谱例中在乐谱上方标注的是作品结构的相关标记。其中“A”、“B”等大写字母表示乐段，“a”、“b”等小写字母表示乐句（材料）相同或近似的用相同字母，仅以不同角标加以区别，如 a、a^1、a^2 等），数字“4”、“6”等表示乐句的小节数。

2.再现单二

呈示段从主调开始，可以在主调收拢终止，可以开放终止（贝多芬《第十八钢琴奏鸣曲》第三乐章呈示部，停在主调 D 上），也可以转调终止，转到平行调的如斯克里亚宾《$\flat$A 大调前奏曲》从 $\flat$A–f；转到属调的如《贝多芬第九钢琴奏鸣曲》第二乐章的三声中部，C 大 –G 大。

第二段中第一句可以在主调上，也可以在主调属持续（如贝多芬《第十八钢琴奏鸣曲》第三乐章呈示部、《贝多芬第九钢琴奏鸣曲》第二乐章的三声中部），或关系调（如门德尔松《$\sharp$f 小调威尼斯船歌》第二段从 A 大调进入）、下属调（如李斯特的《你像一朵花》，第一段是 A– $\sharp$f 的转调乐段，第二段从下属 D 大调进入；《初衷》第一段在 e 小调收拢终止，第二段从 C 大调进入）上做展开性或对比性的陈述。第二句是再现句，肩负着再现功能，会再现 A 段中的某一个乐句，调性必须回到主调并收拢终止。

【例 7-24】


A a8
Nicht schnell
舒曼 《初衷》
fp
e:
6
a'8
fp
p
D
12
D
t
17
B b8
Etwas langsamer
a tempo
cresc.
C:
TSVI
s
e:
22
a'8
D2
D7
27
f
f
f
p
DVII4/D
3
K6
4
D7
t

三、单三部曲式的调性布局

单三部是小型曲式中最重要、使用也最广泛的一种，包括 A B A 再现单三和 A B C 并列单三两类。与单一部和单二部相比，单三部曲式规模稍大，对比或展开有了更大的空间，调性布局也稍复杂。

1.再现单三的调性布局

(1)呈示段一般采用稳定的呈示性陈述，调性、和声也相对稳定。常见的处理方式有三种：在本调收拢终止、在本调开放终止和转调终止(多转到属调，也可转到平行调)。

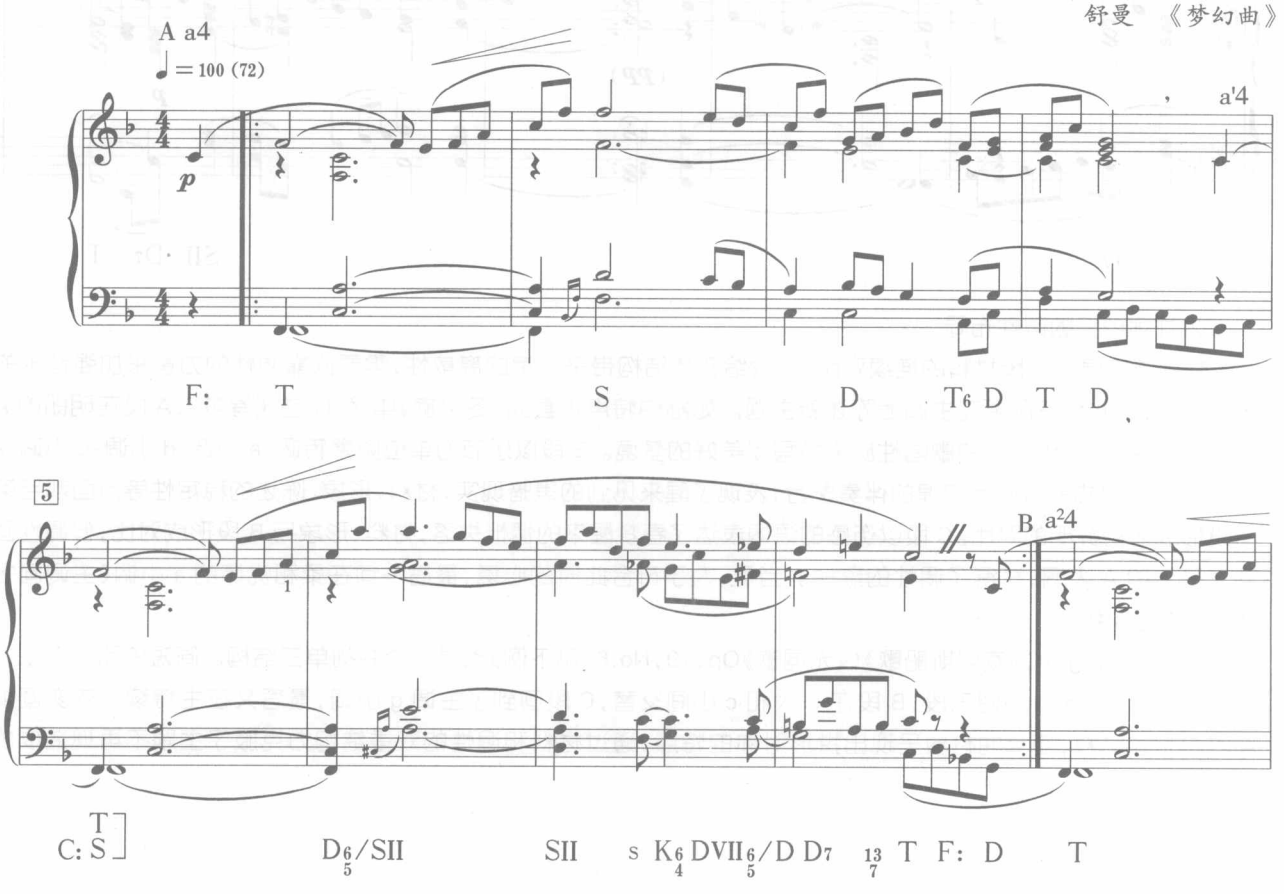
(2)中段有展开性的和对比性的两种：

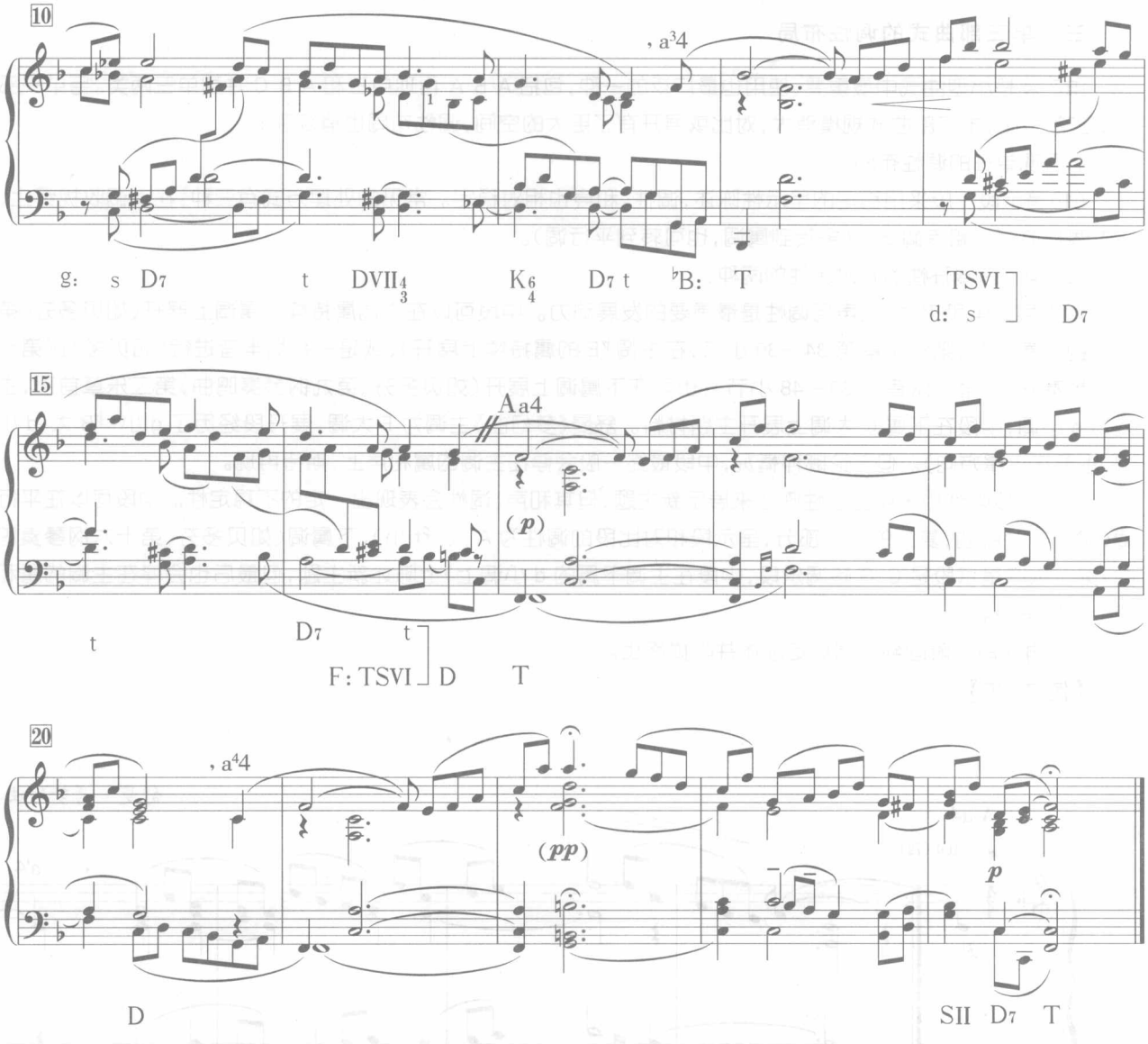
对于展开中段来说，和声与调性是最重要的发展动力。中段可以在主调属持续或属调上展开(如贝多芬《第十八钢琴奏鸣曲》第三乐章第 34—39 小节，在主调 ♭E 的属持续上展开)；或是一系列半音进行(如贝多芬《第十五钢琴奏鸣曲》第三乐章第 33—48 小节)；也可在下属调上展开(如贝多芬《第九钢琴奏鸣曲》第二乐章首部，主调为 e 小调，中段在下属 C 大调上展开主题材料。舒曼《梦幻曲》主调为 F 大调，展开段经历了 g 小-♭B 大-d 小调，主要在下属方向)。但无论哪种情况，中段最终一般会停在主调的属和声上，期待再现。

对比中段虽然也采用呈示性陈述来展示新主题，但其和声、调性会表现出一定的不稳定性。中段可以在平行调(如《卡门》序曲，复三的第一部分，呈示段和对比段的调性为 A 大-♯f 小)、下属调(如贝多芬《第十六钢琴奏鸣曲》第二乐章呈示段是 C-G 转调乐段，中段在主调下属的 d 小调上)上陈述新主题，但最后也会停在主调的属和声上期待再现。

(3)再现段一般回到主调稳定陈述并收拢终止。

【例 7-25】





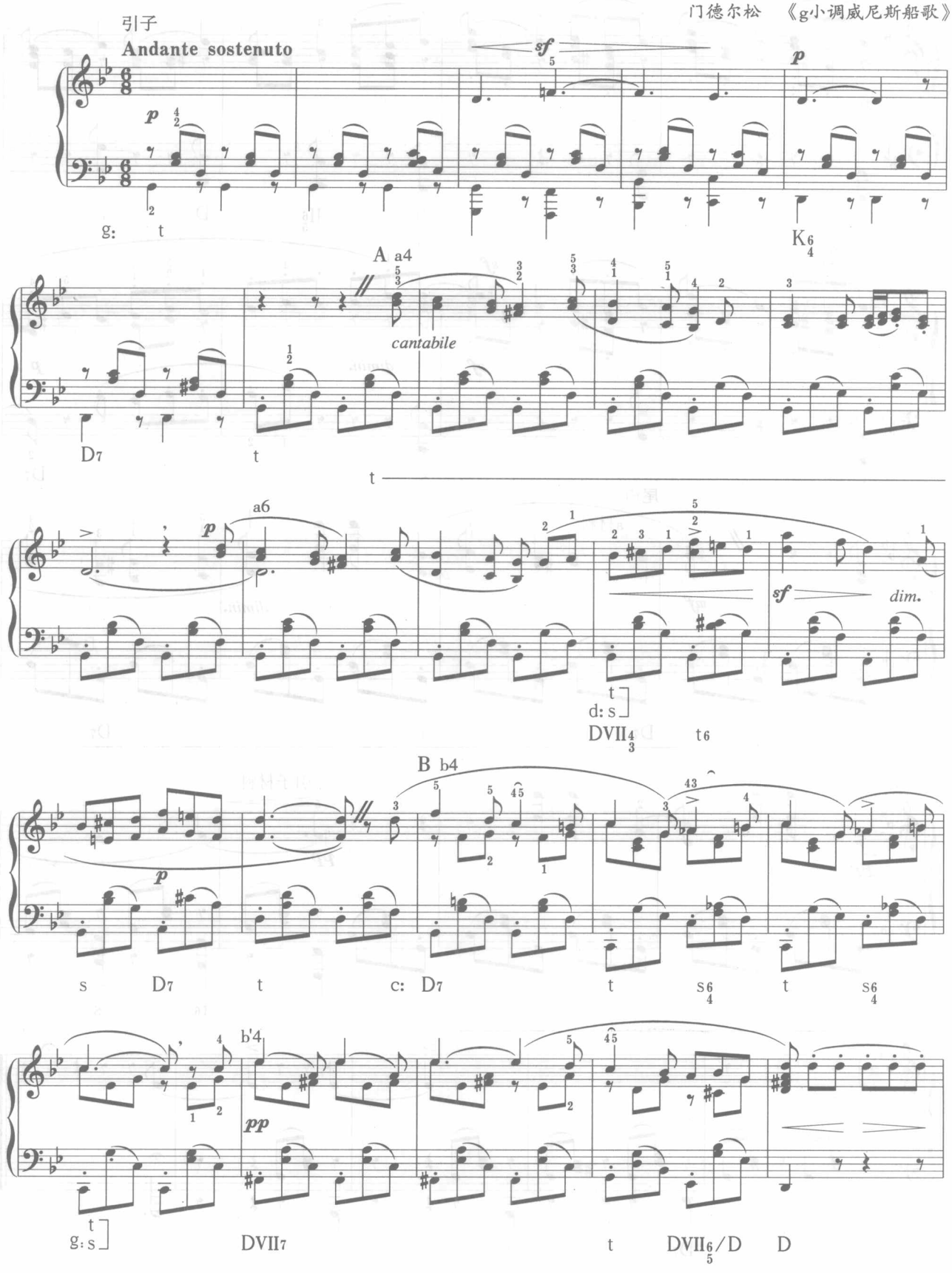
2.并列单三的调性布局

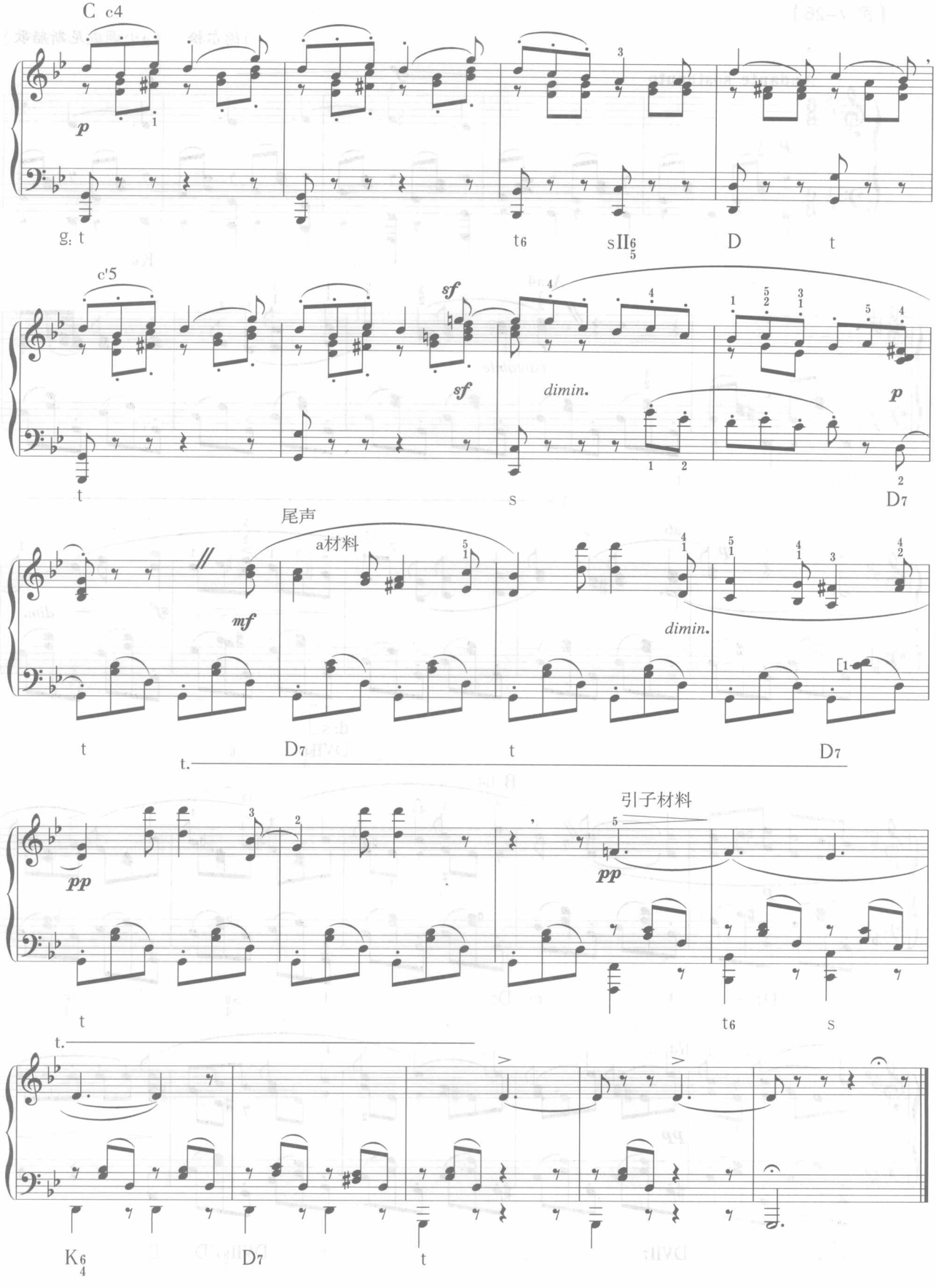
并列单三强调三段材料的连续对比，这会给整体结构带来一定的离散性，需要依靠调性的力量来加强音乐的内在统一，因此第三段要在主调上陈述新主题。如舒伯特声乐套曲《冬之旅》中第 11 首《春梦》，A 段在明朗的 A 大调上稳定陈述，用舒展的歌唱性旋律描写了美好的梦境。B 段以乐节为单位频繁转调（e 小调-d 小调-g 小调-a 小调），宣叙调式的音调与惊惶的伴奏配合，表现了醒来见到的黑暗现实，材料、形象、陈述的稳定性等方面都与第一段形成非常鲜明的对比。C 段以伤感的语调表达了春梦醒来的惆怅失落，材料、形象与 B 段形成对比，但调性回到了开头的 A 大调，获得了调性的统一。当然，为了符合此时的心境，最后一句在柔和忧伤的 a 小调（主调同名调）上收拢结束。

门德尔松《g 小调威尼斯船歌》（《无词歌》Op，19，No.6，见下例）也是一个并列单三结构。简短的引子在主调上收拢，A 段是 g-d 转调乐段，B 段在 C 大和 c 小间交替，C 段回到了主调 g 小调，最后又在主持续上依次回顾 A 段和引子材料，使全曲材料呈现出拱形对称的特点，通过材料和调性的双重结构力克服了主题不再现造成的离散力。

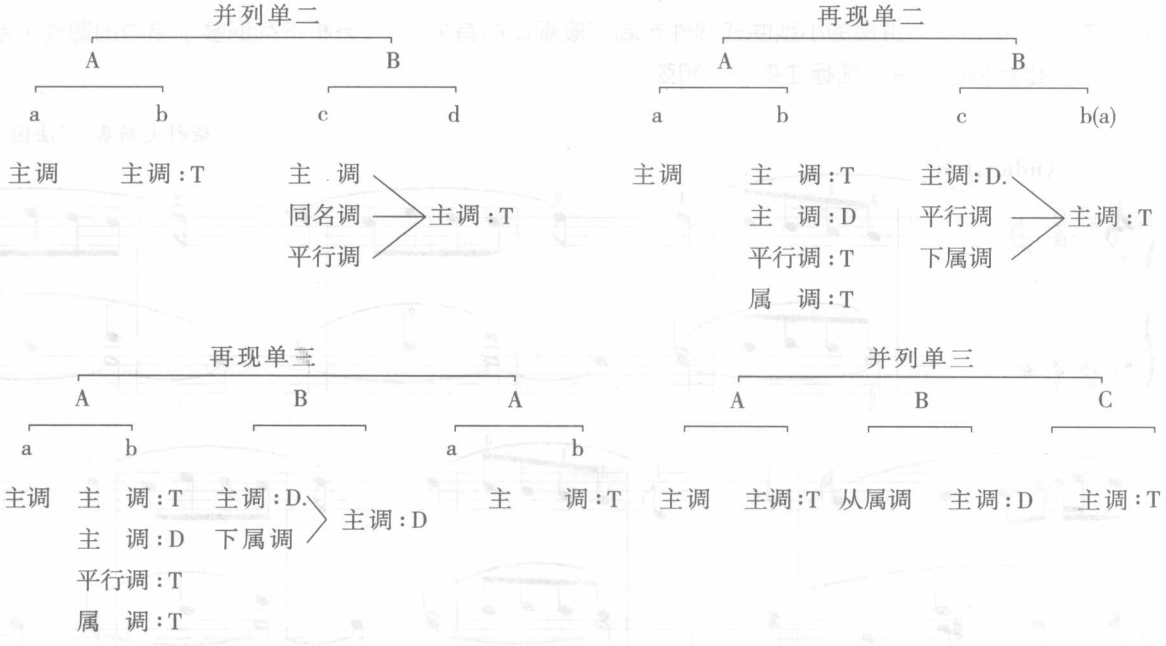
【例 7-26】

门德尔松 《g小调威尼斯船歌》




C c4
p
g: t
t6
sII6 5
D
t
c'5
sf
sf
dimin.
p
t
s
D7
尾声
a材料
mf
dimin.
t
D7
t
D7
t.
引子材料
pp
pp
t
t6
s
t.
K6 4
D7
t

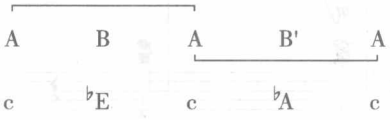
下面列出了上述小型曲式的调性布局：



注：图中“A”等表示乐段，“a”等表示乐句；其中“T”、“D”等标记表示的是乐句终止的和声；“D.”表示属持续；上述结构作为其他大型曲式（如复三）的次级结构时，结尾处可能有其他调性处理，如向后开放。

四、其他单曲式的调性布局

调性布局有时会成为区分两种曲式类型的重要依据，如单三部五部（ABABA）与单双三部曲式（A B A B' A），最主要的区别就在于第二个 B 的调性；在原调陈述的，虽然作品整体有五个部分组成，但只相当于再现单三的后两个部分（B、A）联合反复一次，因此称“单三部五部曲式”，如门德尔松《无词歌》Op.30.No.2，两个 B 段都在 e 小调；第二个 B 段换调陈述的，就构成了两个再现单三的套叠，即“单双三部曲式”。如门德尔松《失掉的欢乐》（《无词歌》Op.38.No.2）



总之，小型曲式各部分和声处理、调性布局，与其所处的结构位置和担负的曲式功能有很大关系，总结如下：

呈示部分以呈示主题为主要任务，因此调性要明确，和声要稳定，多用主属和声明确主调，离调较少，尤其是第一句；若有转调也多发生在第一乐段结束处，且限制在属调和平行调中。

中间部分主要是与第一段形成一定的对比（即使是展开也是一定程度的对比），因此调性和声不稳定，转调、离调等现象较多。如再现单二的中句、再现单三的中段等。

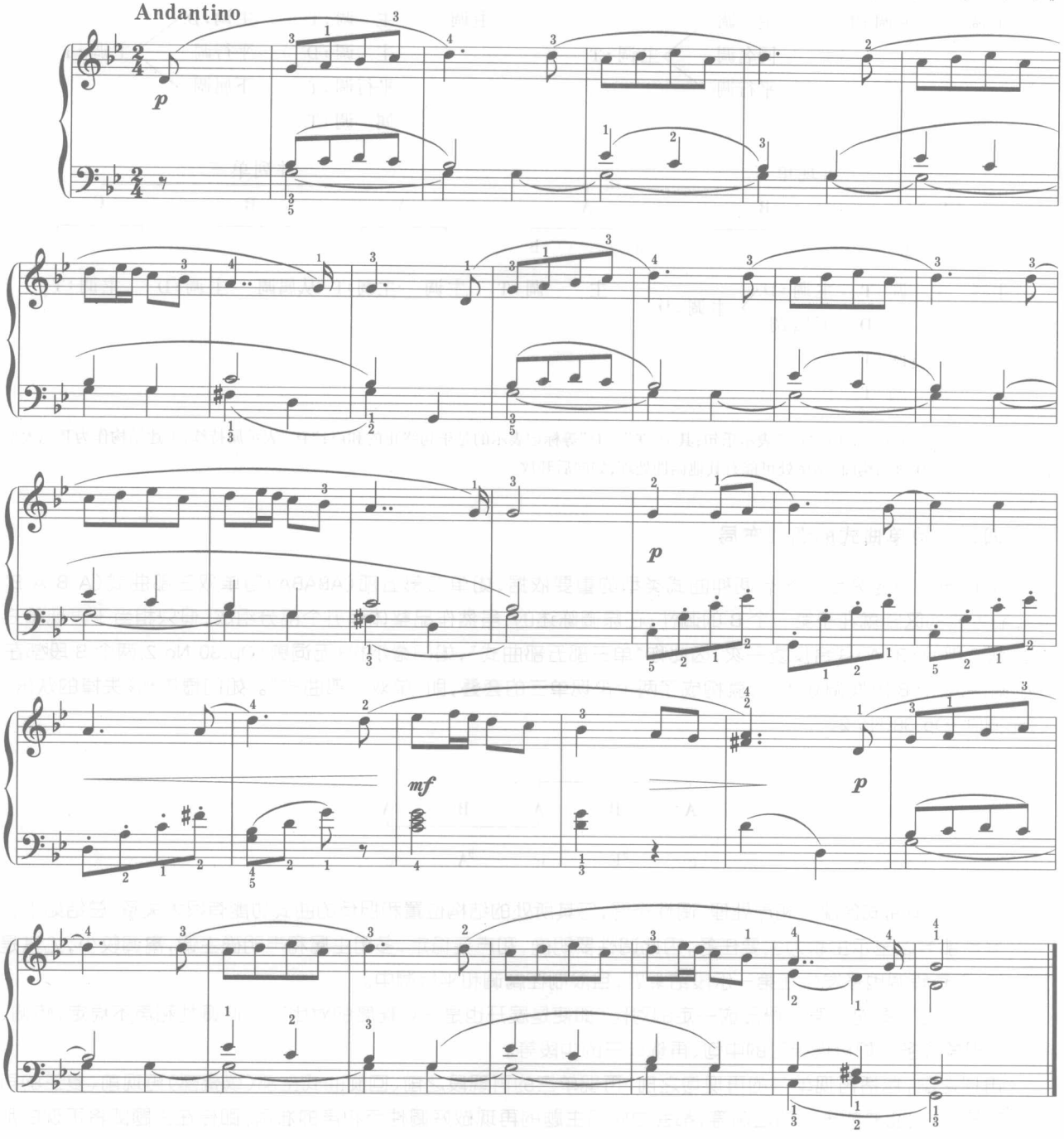
再现之前，包括再现单二的再现句之前、再现单三的再现段之前、回旋曲式主部（或叠部）再现前、复三的再现部之前、奏鸣曲式的再现部之前等，都会为此后主题的再现做好调性与和声的准备：即停在主题即将再现的那个调的属和声上。在小型作品中一个属和弦足矣，后面将讲到的复三、奏鸣曲式等大型曲式中则有独立的属准备部分，规模可以长达十几小节。记住这个基本原则，将有助于我们迅速而正确地理解此处的各种和声现象。

再现部分的主要任务是通过主题和主调的回归加强音乐内在的统一，因此调性和声都比较稳定。需要指出的是，主调是小调，最后在明亮的同名大调上结束的情况也比较常见。

作业 4

作业 7－7　结合本节讲授的小型曲式调性布局一般规律的有关内容，分析下列钢琴小品中的调性关系，划分曲式结构、画出结构图示并详细标注每一个和弦。

柴科夫斯基　《法国古歌》



五、回旋曲式的调性布局

回旋曲式的主部一般都在主调陈述，各个插部则出现在不同的调性中，主要在同名调、平行调或近关系调范围内，从而形成不断从主调走出，又不断返回主调的迂回性调性布局。

六、变奏曲式的调性布局

对于变奏曲式来说，不同类型有不同的调性布局原则。一首变奏曲由主题及若干次变奏构成，宏观上需要借助一定的组织原则来结构全曲（如再现原则、奏鸣原则等），调性的布局可以成为把握宏观结构的重要依据。

固定低音变奏（帕萨卡利亚）和固定和声变奏（恰空）是在固定的低音主题或和声序进上做织体、节奏、旋律等变奏，调性方面通常只允许做同名调的调式变化，很少在其他调性上进行变奏。如亨德尔的古钢琴曲《G 大调恰空舞曲》是固定和声变奏，主题—变奏八均在主调，变奏九—变奏十六在 g 小调，变奏十七—变奏二十一又回到主调，从调性布局来看，整体有三部性特点。

古典装饰变奏主要是对原主题做旋律装饰或织体变奏，主题的和声骨架和调性均变化不大，偶尔有一两个变奏会改变调式，如莫扎特《A 大调钢琴奏鸣曲》（K .331）第一乐章，除了变奏三在 a 小调之外，其他五个变奏都在与主题一致的 A 大调上。这里变奏三就是与前后五个变奏形成对比的中间部分。

自由变奏对原主题的和声和调性更改较大，调性的布局对宏观结构的作用更加明显。如柴科夫斯基《F 大调钢琴变奏曲》由主题及其十二个变奏构成，其中主题—变奏 IV 都在主调 F 大调上，主题变奏幅度也不大，相当于宏观结构中的呈示部分；变奏 V–IX 不再固守主调，而是在 ♭D 大、F 大、a 弗里吉亚、d 小、♭B 大调上分别变奏，音乐内容也更加丰富，相当于宏观结构中对比的大中部；变奏 X–XII 调性回归到 F 大调，宏观看来具有再现意义。

七、复三部曲式的调性布局

根据中部的写法，复三部分为两种：三声中部（Trio）的和插部性中部的。

三声中部有清晰的曲式结构、自身独立性很强，相当于一个独立的单二或单三部结构，其内部的调性布局也与单二、单三相同。整体来说，三声中部可以与两端在同一个调性上（如贝多芬《第十八钢琴奏鸣曲》第三乐章的复三，始终在 ♭E 大调上），与两端做调式对比的情况比较常见：当第一部分是小调式时，第二部分通常是大调式（同主音大调、V 级大调、VI 级大调或 VII 级大调等），构成所谓“大调部”（Maggiore）；当第一部分是大调式时，中部通常是小调式（同主音小调、平行小调等）即“小调部”（Minore）。另外，由于三声中部自身独立性较强，与前后两部分往往无需转接过渡。

插部性中部没有清晰的曲式结构，只能划分为三个阶段：新主题的最初陈述—展开新主题—回头过渡（即再现前的属准备）。这种陈述方式决定了插部性中部在主题、调性、和声等方面都不稳定的特点，其自身的独立性也不强，进入之前需要连接，再现之前需要有回头过渡。

八、奏鸣曲式的调性布局

奏鸣曲式是调性音乐在单乐章结构范围内最高级别的结构方式，可以表现相对复杂、深刻、庞大的思想内容，其调性布局也相对复杂，因为充分应用调性扩展的张力和调性统一的平衡力来组织音乐是奏鸣曲式最大的特点。

由于在后面一章中会详细讲解奏鸣曲式结构、材料方面的问题，所以这里只集中谈其调性布局的一般性原则。

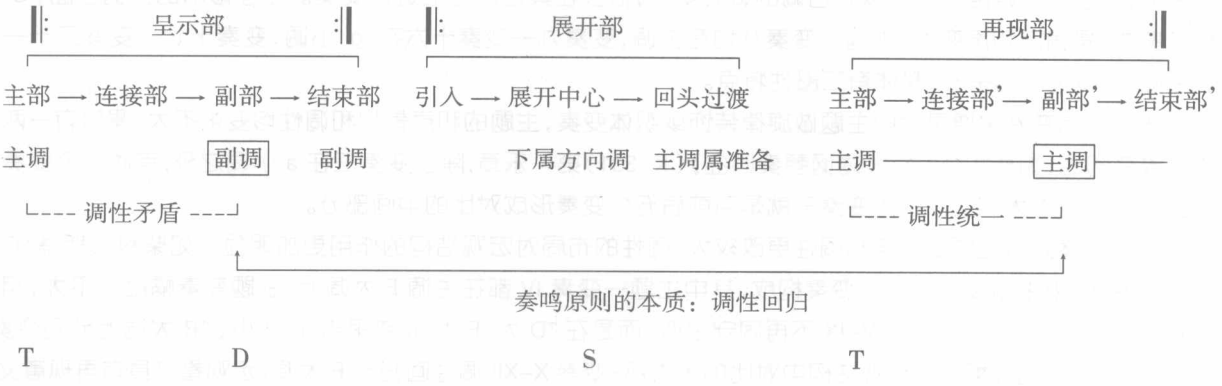
典型的奏鸣曲式包括呈示部、展开部和再现部。

呈示部通常有主部、连接部、副部和结束部四个部分。主部主题在主调上稳定陈述，在主调上开放或收拢终止。经过连接部的转调过渡之后，在副调（多为主调的属方向调，如属调、中音调、下中音调、小属调等）上陈述对比的副部主题，如果有两个副部主题，可能都在副调上，也可能互为同名调，但最后一个才是真正的副调。结束部的主要任务是巩固副调，这样，整个呈示部从主调开始、在副调结束，整体呈开放性，这是呈示部最主要的特点；

展开部一般有三个部分，经过短小的引入之后（可在任何调）进入展开中心，多数在主调的下属方向调上展开，此时转调、离调等现象最为集中。进入再现部之前有一个独立的部分被称为“回头过渡”，其主要任务是在材料与和声上为主部再现做准备，因此一般会在某个声部出现主调的属持续音（低音声部较常见）；

再现部一般会依次再现呈示部的四个部分。最典型的情况下，副部会直接回归主调（当主调是小调时，在同名大调再现也视作完成了调性回归），体现“调性统一”的奏鸣原则。当然也有从下属调开始逐渐迂回到主调，或把调性回归的任务推迟到结束部甚至尾声中才完成的情况。

总之，在呈示部形成的一对调性矛盾，经过展开部的发展，到再现部实现调性回归，这是奏鸣原则的最核心的组织逻辑，其宏观的调性布局遵循 T-D-S-T 的序进逻辑，与具体和声连接需遵守的 T-S-D-T 的和声功能圈是不同的，请看下面的图示。



另外，在展开中心或连接部等不稳定的部分常有大量的转调，一般也会有明确的布局原则，如二度布局、三度布局、四五度布局等。如贝多芬《第一钢琴奏鸣曲》第一乐章展开部中 ♭b 小调 -c 小调 -♭b 小调 -♭a 小调的二度布局；《第三钢琴奏鸣曲》第一乐章展开部中 g 小调 -c 小调 -f 小调的四度布局；《第五钢琴奏鸣曲》第一乐章展开部中 ♭b 小调 -f 小调 -c 小调的五度布局，呈示部中连接部 ♭A 大调 - f 小调 -♭D 大调的三度布局等。

至于无展开部的、倒装再现的、用插部代替展开部的、双呈示部的等奏鸣曲式的变体，多是在材料、结构方面体现其非典型性，调性布局仍需遵循副部在主调再现，实现“调性回归”的奏鸣原则，在此不一一赘述。

九、附属结构的调性问题

所谓“附属结构”是指主体结构之外，引子、过渡、尾声（声乐作品中这些通常由伴奏乐器完成，分别称为前奏、间奏和尾奏）等部分。它们的和声调性问题也要从其曲式功能的角度理解。

引子的和声有开放性和收束性两种，前者向主体的导入性较强，后者引子自身独立性较强；引子多数在主调上，也可以用小调引入大调主体（如勃拉姆斯《第一交响曲》第四乐章，主体为 C 大调，引子在 c 小调），用大调引入小调主题的很少见。

过渡部分的主要作用是在它所连接的两个部分之间完成材料、和声、调性的“承前启后”“承上启下”，和声向后开放、引出后面主题，是比较常见的做法。

尾声是在主体部分结束之后对全曲材料做最后的肯定、回顾和收束，调性多半在主调上，和声以主持续为主要特征。尾声有时也会伴随着对前面某一材料的回忆而出现其他调性。在大型的奏鸣曲式尾声中甚至会出现再展开、再再现的“第二展开再现部”，其规模可以与前三个部分相抗衡，成为第四个部分，此时调性和声会做更多更复杂的变化，但结束时仍会回到主调。

作业 5

作业 7-8　分析下列作品的结构和调性布局，画出图示。

（1）莫扎特《a 小调回旋曲》（KV511）（回旋曲式）。

(2)贝多芬《F 大调六首变奏曲》(变奏曲式)。
(3)贝多芬《第四钢琴奏鸣曲》第二乐章(插部性中部的复三)。
(4)贝多芬《第九钢琴奏鸣曲》第二乐章(Trio 的复三)。
(5)肖邦《夜曲》Op.62,No.2(复三)。
(6)贝多芬《第一钢琴奏鸣曲》第一乐章(典型奏鸣曲式)。
(7)贝多芬《第五钢琴奏鸣曲》第一乐章(典型奏鸣曲式)(乐谱见第八章)。
(8)贝多芬《第八钢琴奏鸣曲》(悲怆)第一乐章(带有引子和尾声的奏鸣曲式)(乐谱见第八章)。

第八章

8

音乐作品中的中、大型曲式结构

对于专业音乐者来说，无论从事作曲、表演或是音乐学研究，中、大型曲式都是需要经常面对的音乐结构形式。掌握中、大型曲式结构模式对于更好地理解专业音乐作品有着重要的意义。中、大型曲式通常是指那些规模比较宏大、内部结构比较复杂的曲式结构形式。与中、小型曲式相比，中、大型曲式的规模更大、技法更丰富、内容更深刻。同时，在曲式结构原则、内部的复杂程度、各部分的结构方式上也与中、小型曲式有很大的差别。在本章中，主要学习变奏曲式、奏鸣曲式、套曲曲式。在学习这些中、大型曲式结构时，要特别注意结合已经掌握的曲式，通过比较掌握各种曲式结构的本质特征，提高分析曲式结构的能力。

第一节 变奏曲式

【本节要点】

变奏曲式是音乐作品中常见的曲式结构，本节重点掌握以下内容：

1.掌握变奏曲式的结构原则，了解变奏曲式的主要种类；

2.能分析比较典型的变奏曲式及变奏曲式中的各种变奏手法。

一、基本概念

由主题原型及其变奏按照一定的整体构思组合起来所形成的结构，称为变奏曲式。变奏曲式的主题或是作曲家自创的，或是其他作曲家作品的主题，或是民歌的改编。变奏曲式的起源与民间音乐有密切联系。变奏曲式的图式如下：

$A+A^1+A^2+A^3+A^4+\cdots\cdots A^n$。

其中 A 称为主题，A^1 为第一变奏，A^2 为第二变奏……

变奏与变奏曲式是一对既有区别又有联系的概念。变奏是主题发展的一种常用手法：即在保留原来音乐材料结构框架或性格特征的基础上，进行各种既保持原主题的概貌又产生新因素的变化。变奏曲式则是一种曲式结构。二者的关系在于：完全以变奏手法为基础写成的乐曲就是变奏曲式，但变奏作为乐思发展的一种重要手法，不仅仅局限在变奏曲式之中，它被广泛地应用在各种音乐作品之中，作为某一部分的发展手法。

变奏曲式的主题多为一段式或各种二段式，很少采用再现三段式或更大规模的曲式。因为再现三段式会使变奏曲式的发展表现出某种意义的停顿。变奏数目不定，在主题规模比较短小时，变奏数目可以多达数十个。在变奏曲式中，每一个变奏都是在主题基础上的变化，但多个变奏要组织成为一个有机的整体，还必须有一个整体结构的逻辑考虑。为了变奏曲式发展的完整和统一，变奏曲式的组合常表现出一定的整体艺术构思，常借助于除变奏以外的其他曲式结构原则。

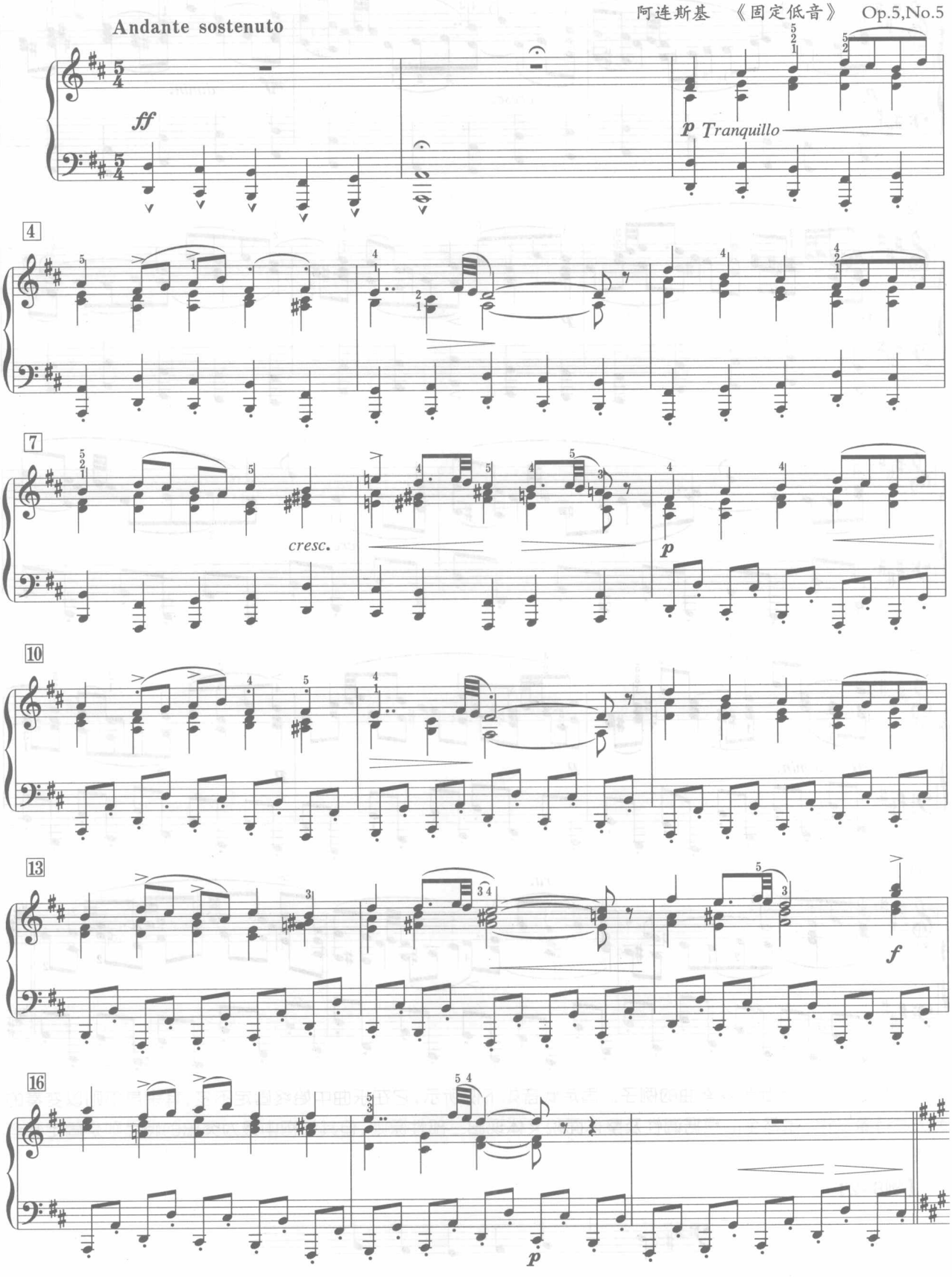
二、变奏曲式的种类

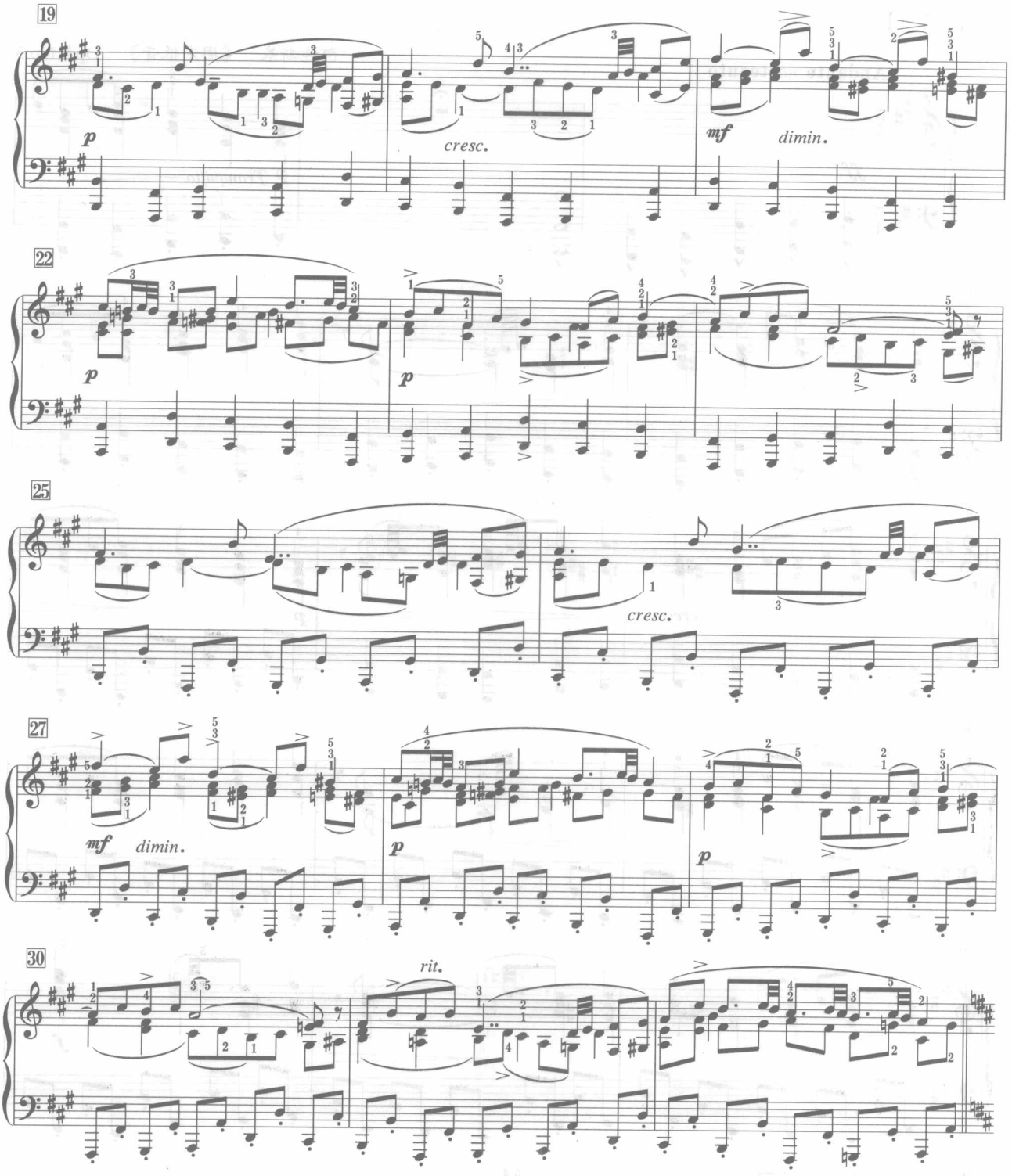
变奏曲式根据主题变化的特点可以分为三类：包含固定因素的变奏曲、严格变奏曲和自由变奏曲。

（一）包含固定因素的变奏曲式

所谓包含固定因素的变奏曲式就是有一个因素如低音、旋律、和声等始终保持不变，而其他部分连续发生变化。常见的有低音旋律保持不变，上声部进行变奏，从而产生的固定低音变奏曲或帕萨卡利亚变奏曲；主题的和声序进及结构基本保持不变，音乐的织体发生连续的变化而产生的和声变奏曲或恰空变奏曲；主题旋律基本保持不变，变化和声织体(主调或复调性的)从而产生的固定旋律变奏曲。

【例8-1】


阿连斯基 《固定低音》 Op.5,No.5
Andante sostenuto
ff
p Tranquillo
4
7
cresc.
p
10
13
f
16
p



上例是一个固定低音变奏曲的例子。固定低音如下例所示，它在乐曲中始终固定不变，其余声部则以变奏的手法进行着变化。虽然全曲根据调性及整体面貌又体现出三部性原则，但其结构中最为突出的特点则是固定低音的循环使用。

【例8-2】

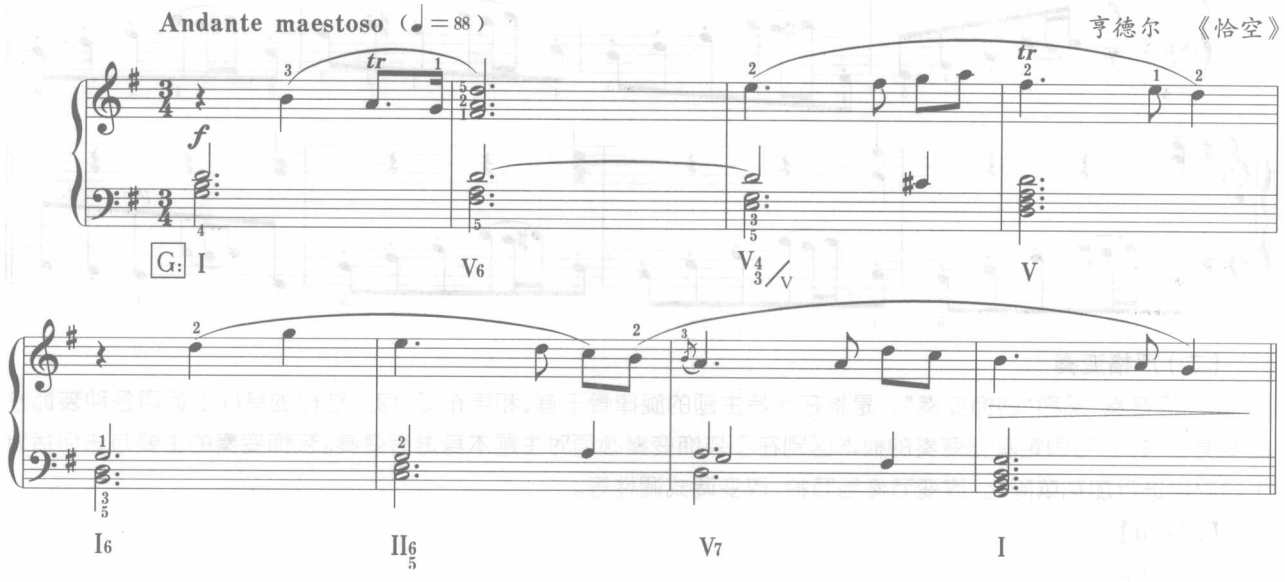
同时，全曲从整体看又体现了三部性的结构原则。其结构如下：

	引子	A	B	A	尾声
调性：	D	♯f	D	D	
	1—2；	3—18；	19—32；	33—47；	48—49

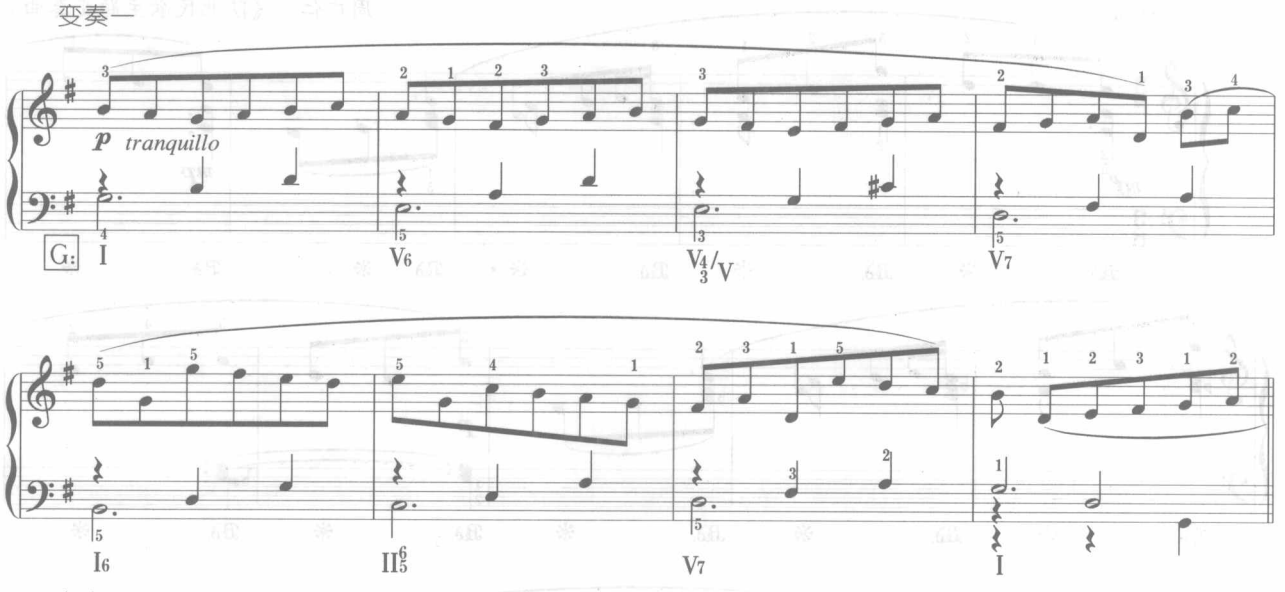
下例是一个恰空变奏曲，每个段落都是遵循相同的和声序进进行变奏。该例中主题的和声序进为：G: I-V_6-V/V-V-II^6_5-V_7-I。随后的每一个变奏都基本遵循着相同的和声序进。特定的和声序进是其固定不变的因素。

【例 8-3】

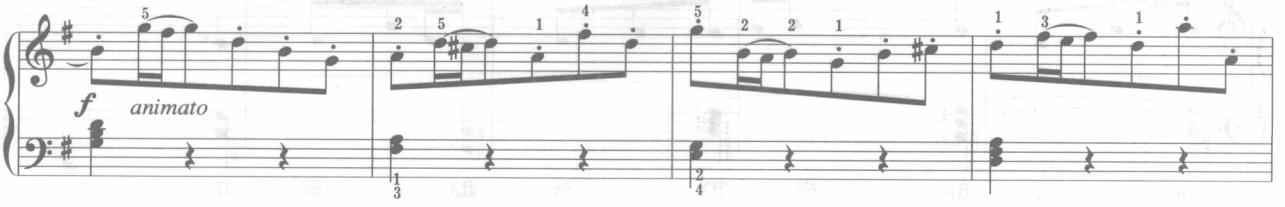
主题

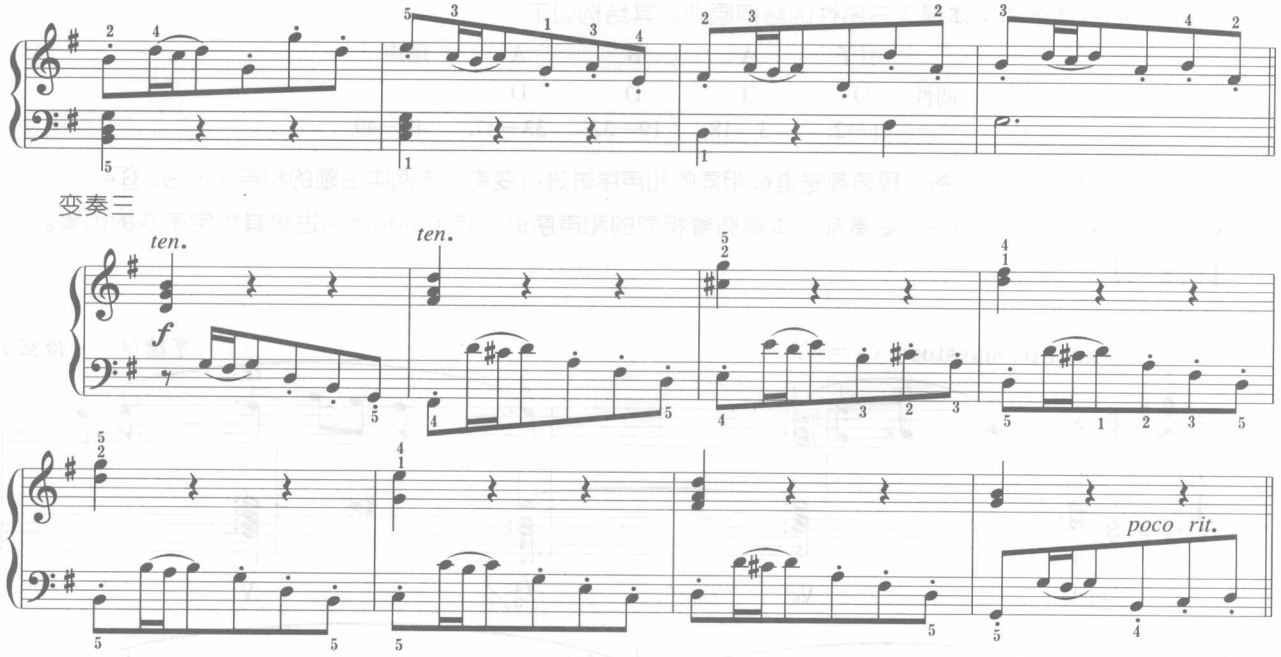


变奏一



变奏二

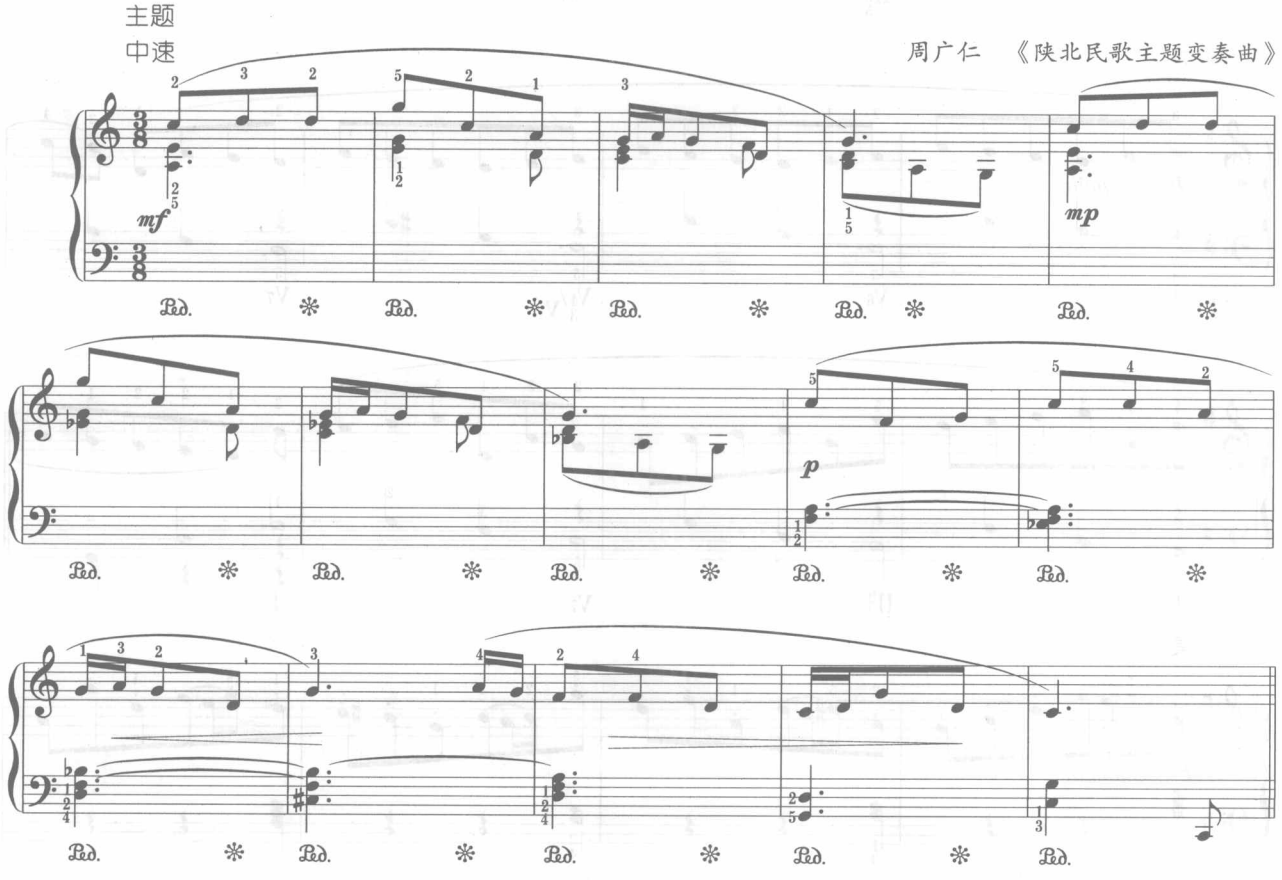




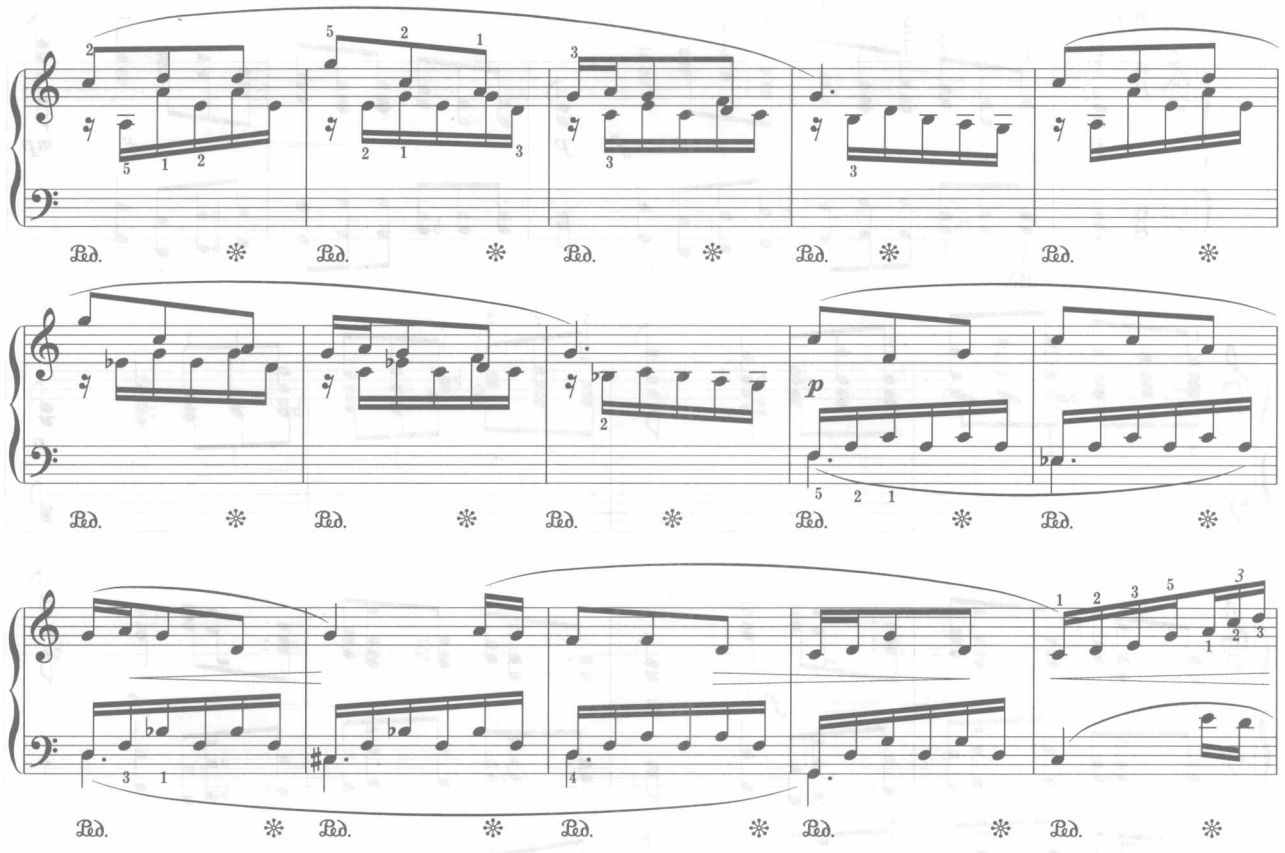
（二）严格变奏

“严格变奏”又称“装饰变奏”。是指在保持主题的旋律骨干音、和声布局、句法结构的基础上运用各种装饰性的变奏手法。它与固定基础变奏的根本区别在于装饰变奏必须对主题本身进行变奏。装饰变奏的主要方法包括对主题旋律进行加花或简化、改变节奏与节拍、改变调式调性等。

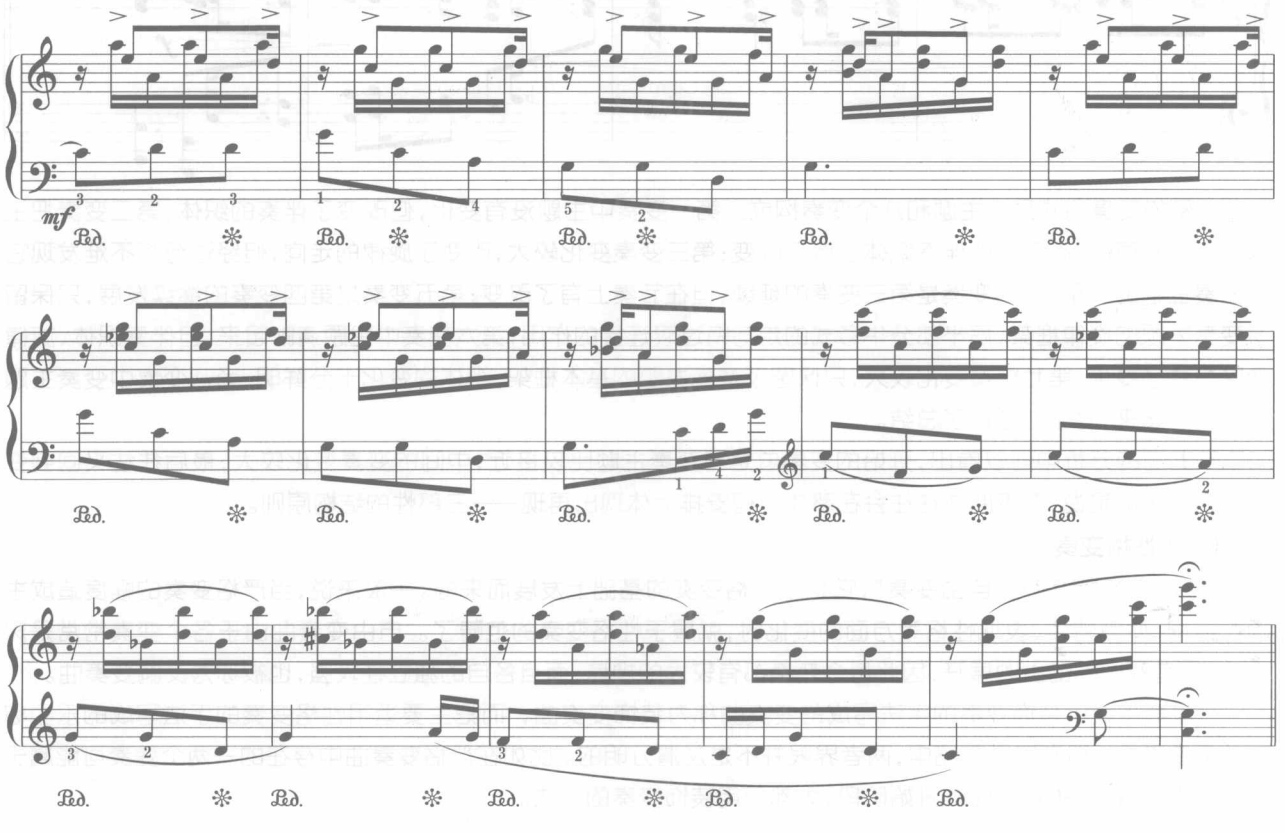
【例8-4】

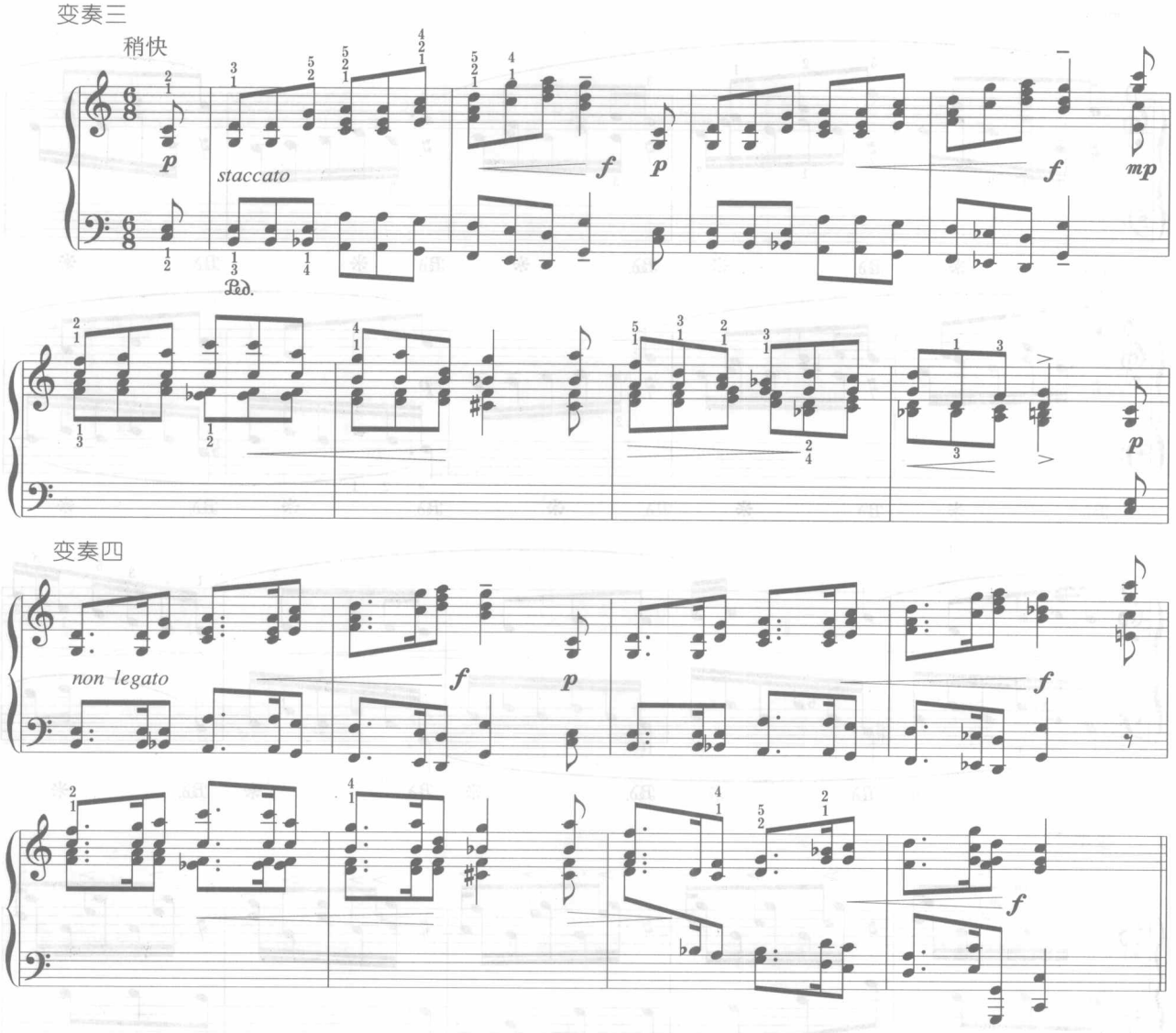


变奏一



变奏二





上例的变奏曲式是由主题和八个变奏构成。第一变奏中主题没有变化，但改变了伴奏的织体；第二变奏把主题放在了低声部，高声部的伴奏织体也做了改变；第三变奏变化较大，改变了旋律的走向，但经过分析不难发现它与变奏主题的关系；第四变奏是第三变奏的延续，但在节奏上有了改变；第五变奏是第四变奏的继续发展，只保留了变奏主题的旋律框架，后半部分华彩式的走句有过渡连接的作用；第六变奏中主题清晰起来，但伴奏织体、旋律音区发生了变化；第七变奏变化较大，只保留了变奏主题的基本框架，织体的变化十分鲜明；第八变奏中变奏主题再次清晰起来，对全曲进行了总结。

从上面的分析中可以看出，开始的变奏总是与变奏主题比较接近，中间的变奏变化较大，最后往往又回到变奏主题。也就是说，变奏曲式往往会在整体结构安排上体现出再现——三部性的结构原则。

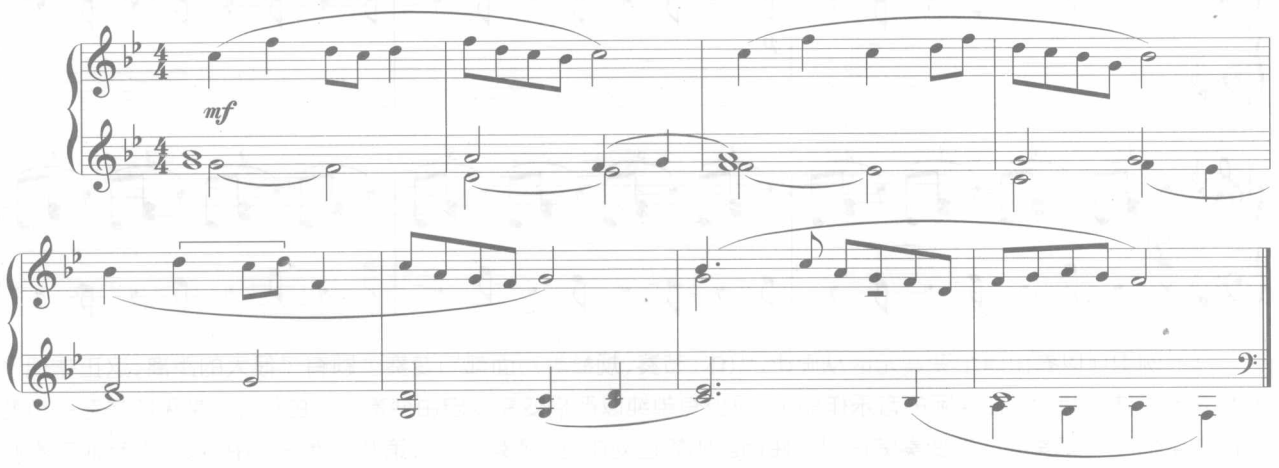
（三）性格变奏

“性格变奏”也称为“自由变奏”，它是从严格变奏的基础上发展而来的。一般来说，当严格变奏的幅度造成主题在结构、体裁特点、表现性格等方面的变化时，就属于性格变奏的范畴了。自由变奏曲由于各个变奏常常是深入的、具有戏剧性的主题展开，因此每个变奏都有较大的规模，而且各自的独立性较强，也被称为交响变奏曲。

一般把主要以装饰变奏的手法写成的变奏曲称为装饰变奏曲，而把主要运用性格变奏的手法写成的乐曲称为性格变奏曲。但在实际作品中，两者界限并不是泾渭分明的。比如在严格变奏曲中存在的一两个变奏可能属于自由变奏，而在自由变奏曲的开始阶段，大都使用装饰变奏的手法。

【例8-5】

刘庄 《变奏曲》主题

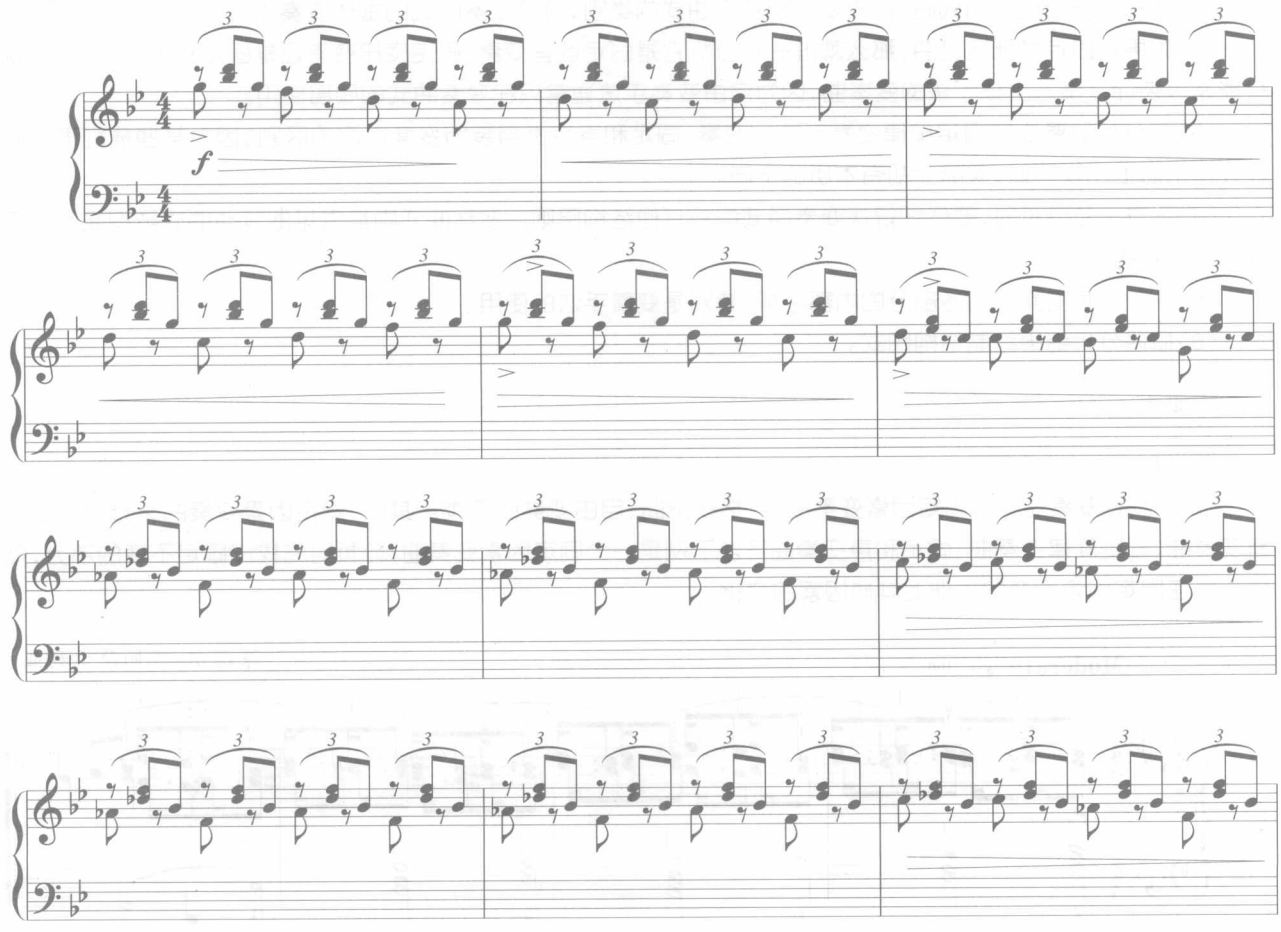


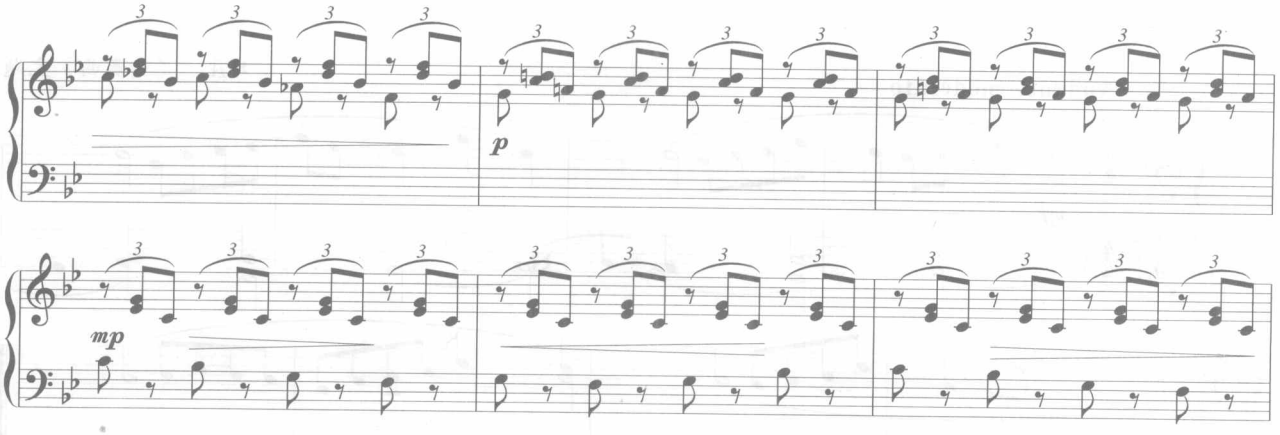
上例是刘庄《变奏曲》的主题，这首变奏曲的前六个变奏都属于装饰变奏的范畴，以旋律加花、旋律减化、倒影等手法对主题进行装饰变奏。例 8 - 6 是该曲的第七个变奏，它完全是以动机式的展开写成的，对基本主题进行了十分自由的变奏与展开，在整体面貌上已与基本主题有了很大的距离，体现出典型的自由变奏的创作特点。

【例 8-6 】

变奏七

刘庄 《变奏曲》





从上例中可以看出这个变奏无论从旋律、织体、节奏、规模等方面都与变奏主题有了很大的距离，这正体现了性格变奏手法的特点。在实际的音乐作品中，很少有单纯以严格变奏或自由变奏创作的作品。常见的是在一首变奏曲式中把严格变奏与自由变奏结合起来使用。比如在刘庄的《变奏曲》中，第八变奏是自由变奏，而其他变奏则是严格变奏；在《陕北民歌主题变奏曲》中，第五变奏就体现了自由变奏的特点，而第一、二、六、八变奏则属于典型的严格变奏。

三、变奏曲式的分析要点

变奏曲式的分析一般来说比较容易，特别是以装饰变奏为主体手法创作的变奏曲式，其每个段落都较为清晰。但变奏曲式也具有很大的灵活性，在分析时要重点注意以下几个问题：

（1）在初步确定变奏曲式后，首先要辨别变奏曲式的类别，分析变奏曲式的主体变奏手法。

（2）如果是固定基础变奏曲，那么就进一步分析它是固定低音变奏、固定旋律变奏还是固定和声变奏。否则就可能是以装饰变奏为主体手法的变奏曲，因为自由变奏手法通常只在变奏曲式的局部使用。

（3）在分析时要注意固定旋律变奏与装饰变奏、固定和声变奏与装饰变奏之间的区别，因为某些情况下它们在外部形态上比较相似，实际上却有本质的不同。

（4）在进一步分析时，要仔细辨认变奏曲式中的其他结构原则。变奏曲式中最常见的其他曲式结构原则是再现——三部性原则。

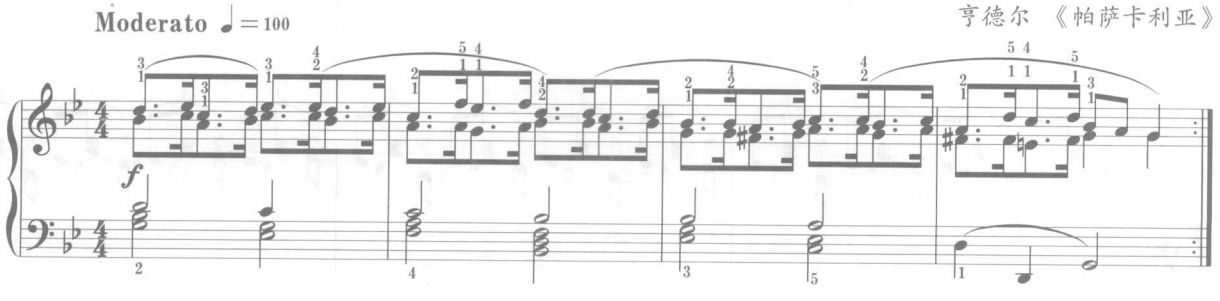
（5）深入分析变奏曲式各部分的内部结构，特别是变奏手法的使用。

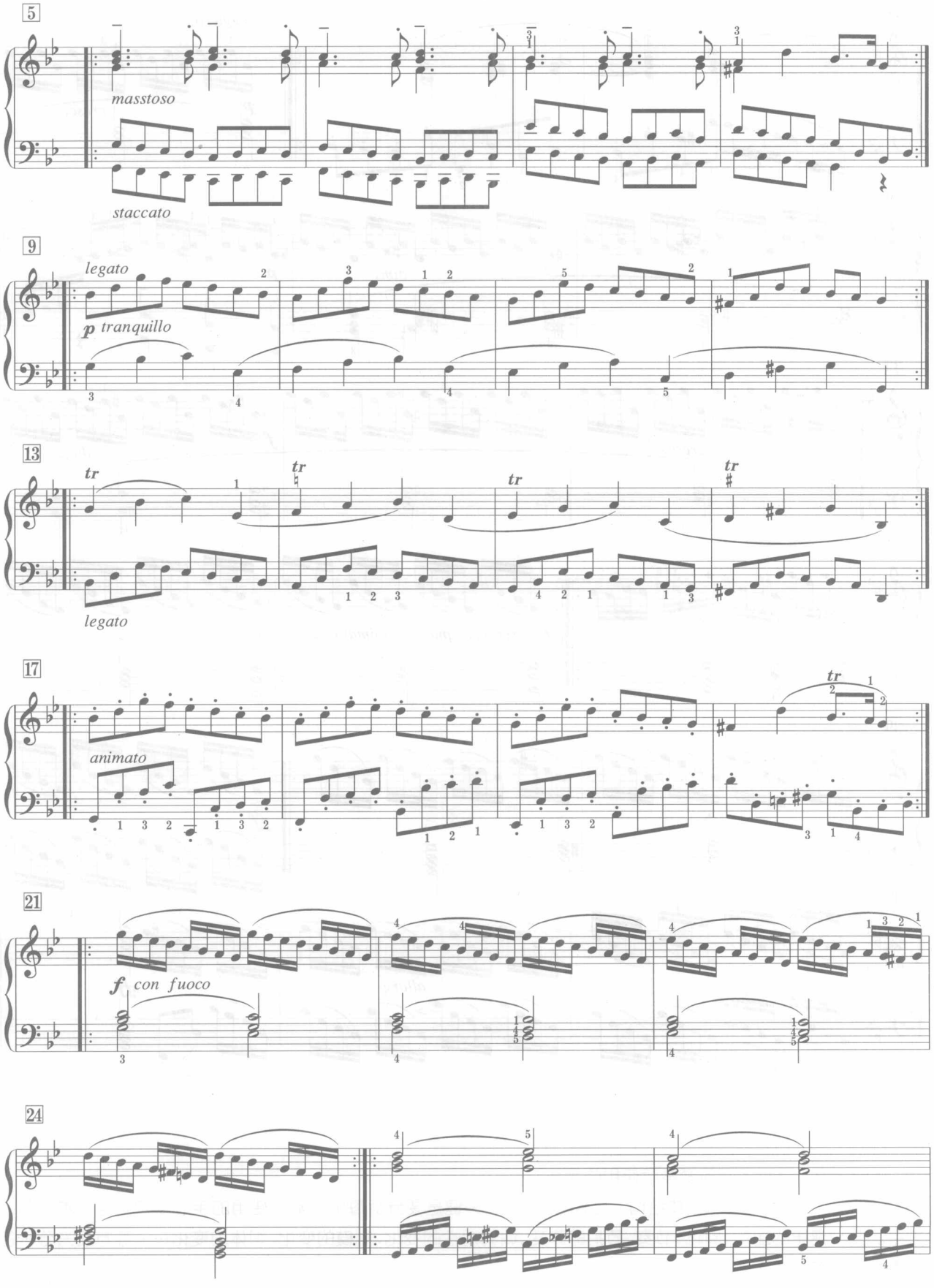
（6）根据分析结果绘制结构图式。

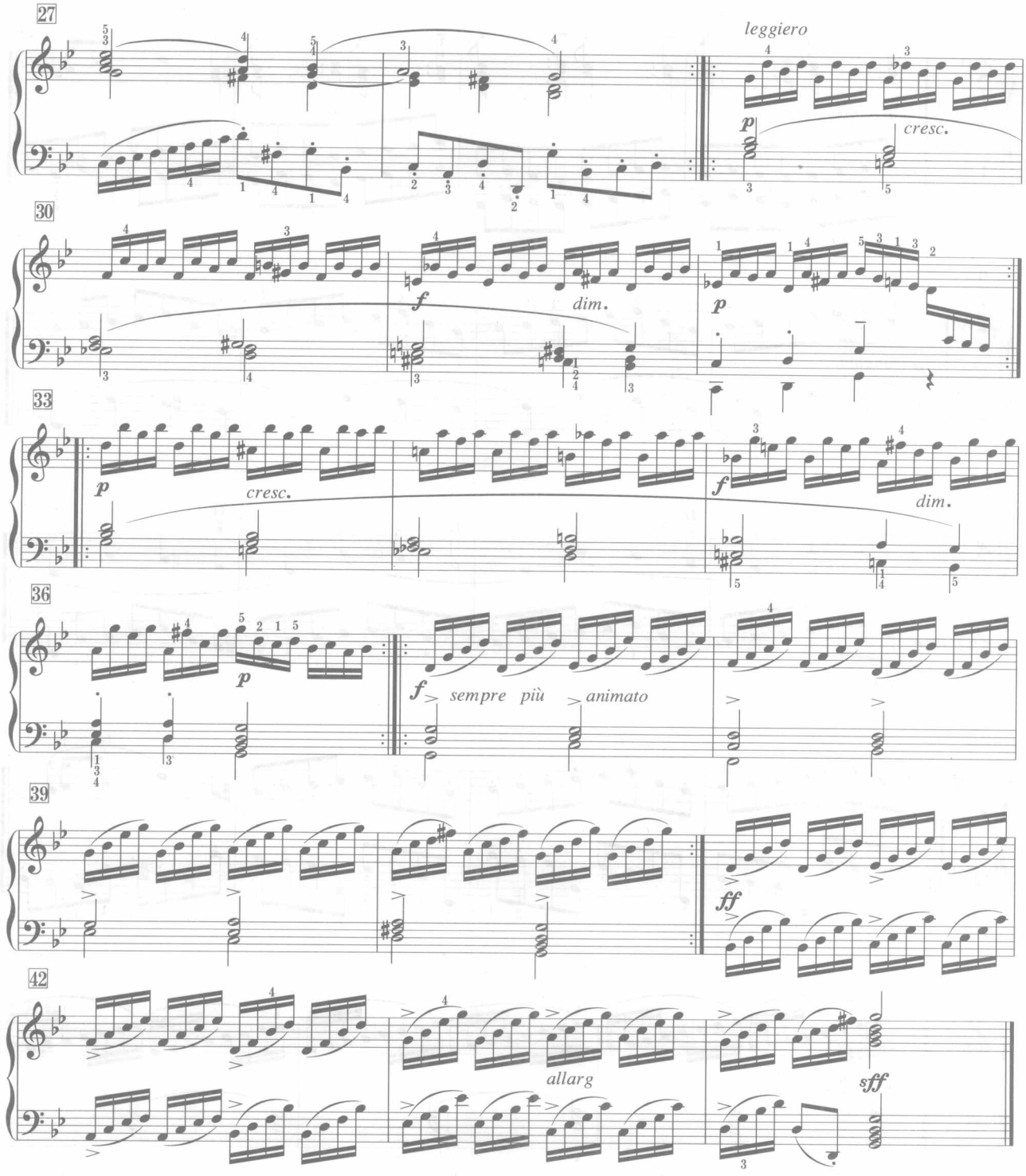
作业 1

作业 8-1　分析下例。

分析提示：变奏曲分为固定因素变奏曲、严格变奏曲、自由变奏曲三类。其中，固定因素变奏曲又分为固定低音变奏曲、固定旋律变奏曲、固定和声变奏曲等。下例是一个固定因素变奏曲，分析时先找出固定不变的部分，然后分析在固定因素不变的基础上其他因素的变化。




5
masstoso
staccato
9
legato
p tranquillo
13
tr
legato
17
animato
21
f con fuoco
24



作业 2

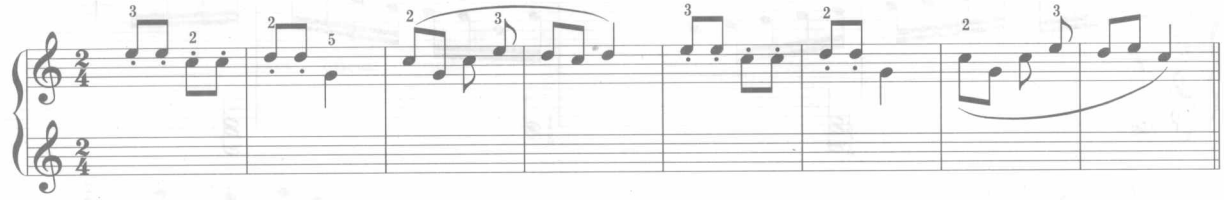
作业 8-2　分析下例各变奏所使用的手法。

分析提示：变奏曲式从整体结构上比较容易辨认，关键是要分析每个变奏所使用的手法及它们与基本主题的关系。要从旋律的加花、简化，节奏、节拍的改变，调式调性的变化、规模的变化、织体的变化……等方面去分析各变奏所使用的具体手法。

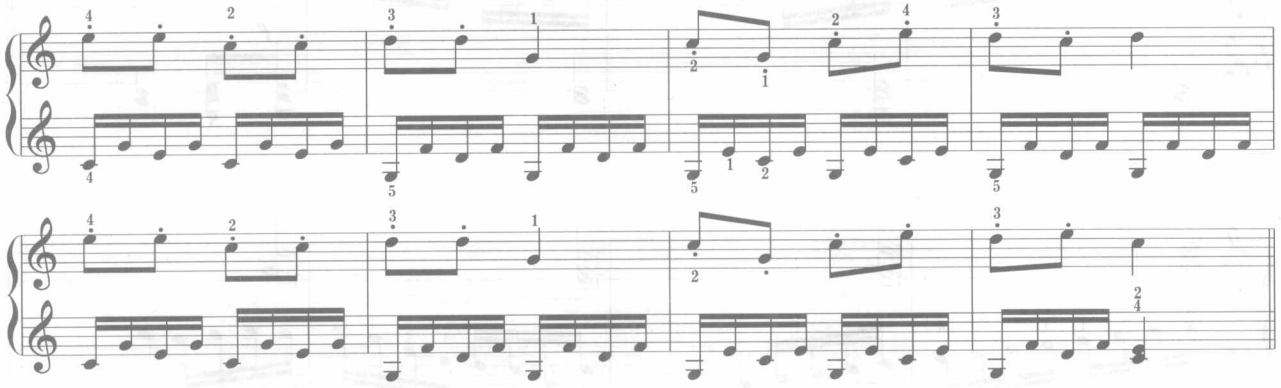
主题

《乒乓变奏曲》

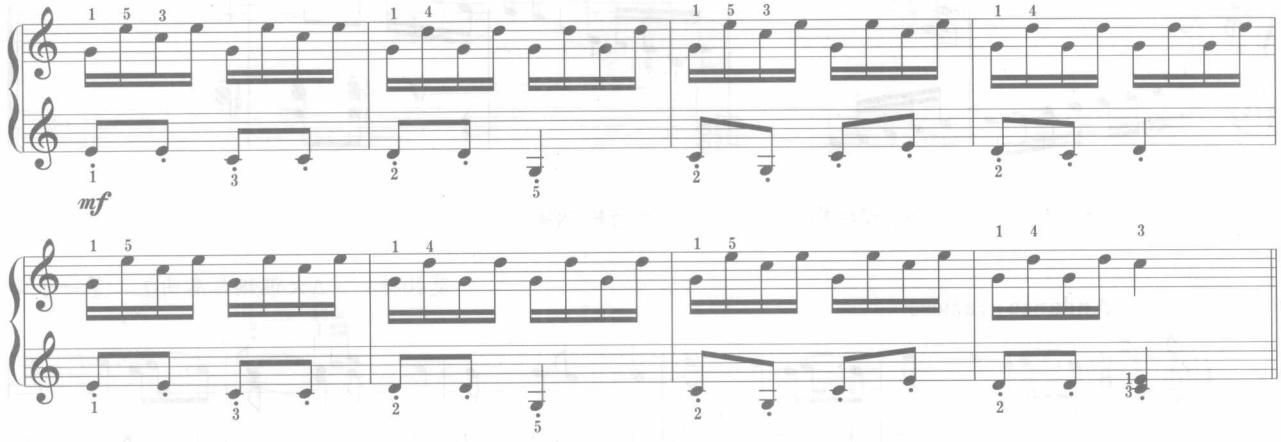
中速　活泼地



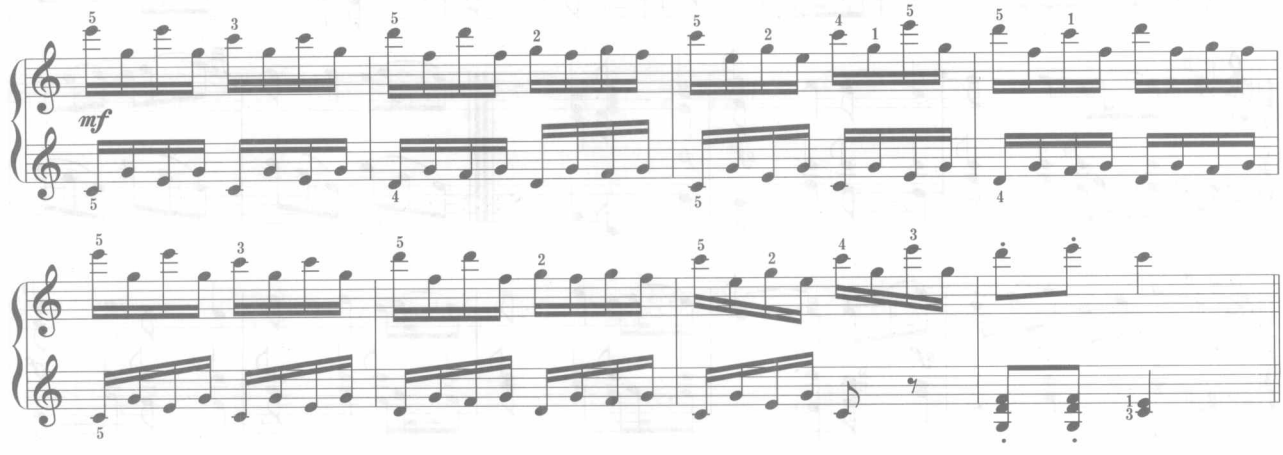
变奏一



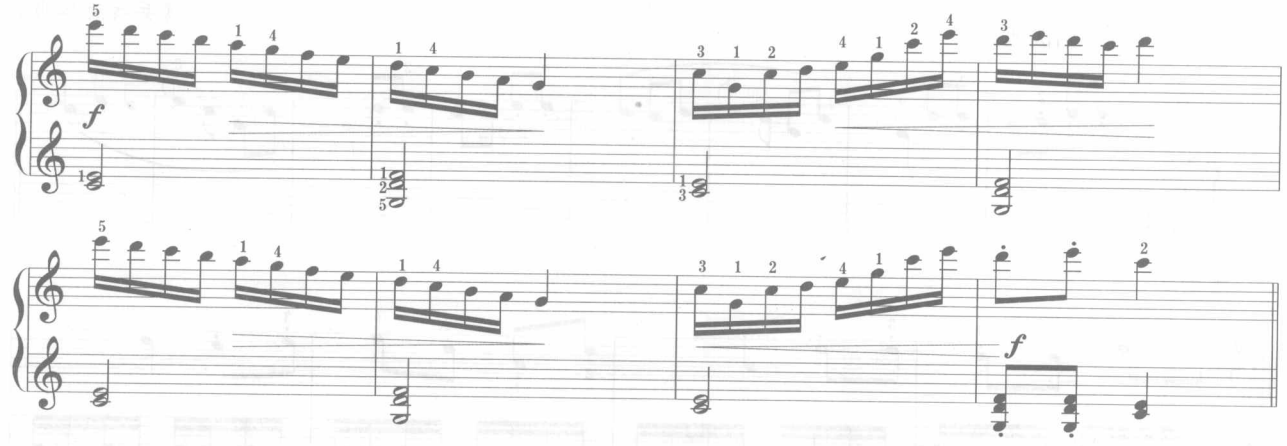
变奏二



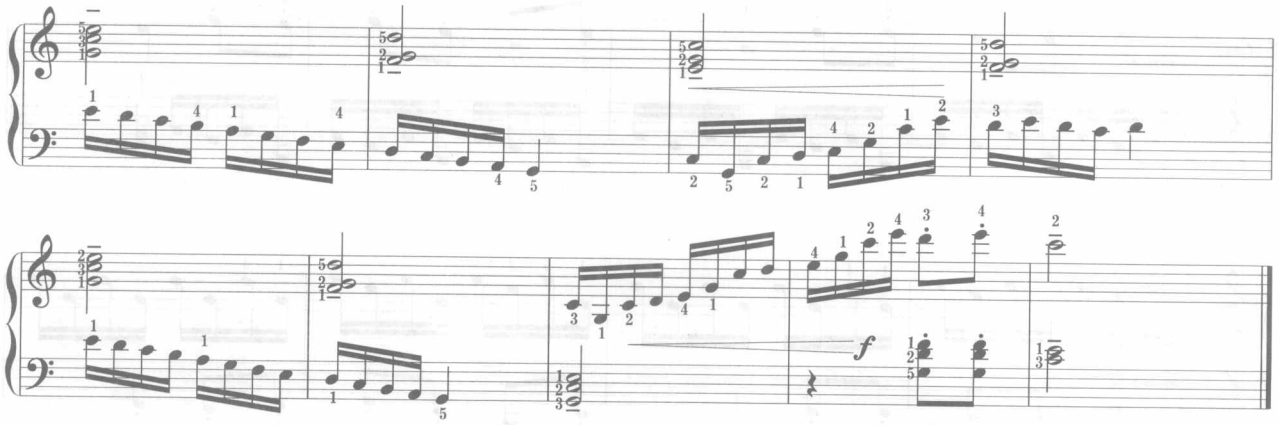
变奏三



变奏四

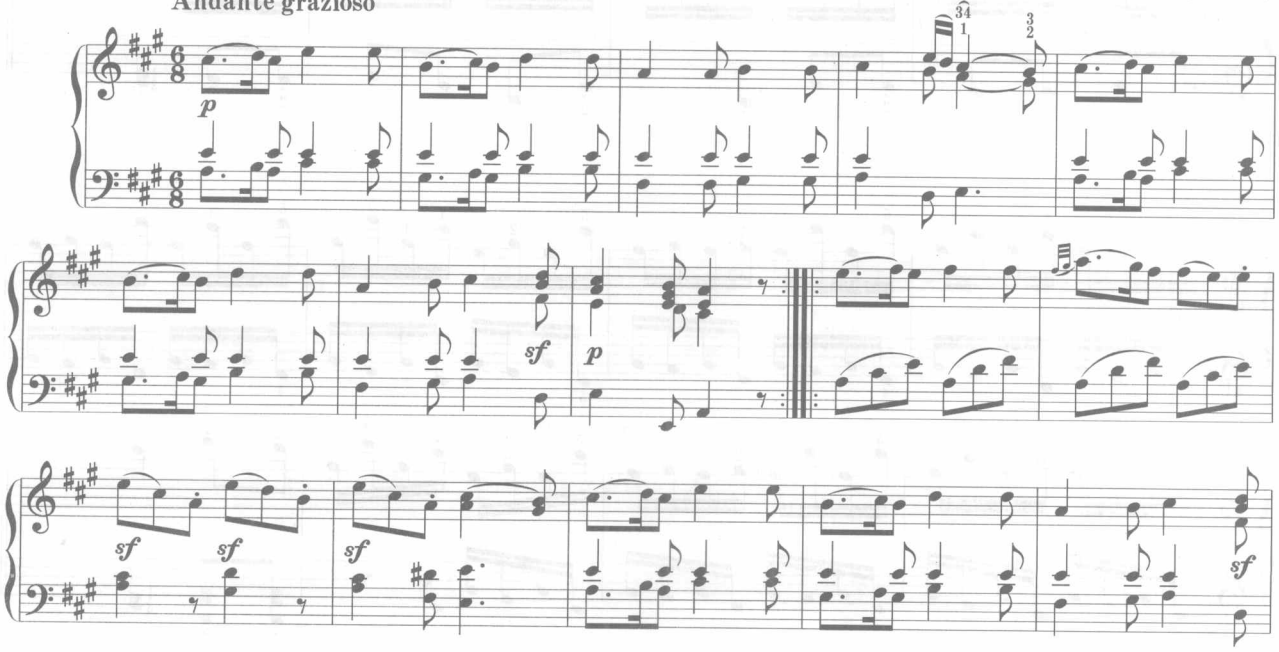


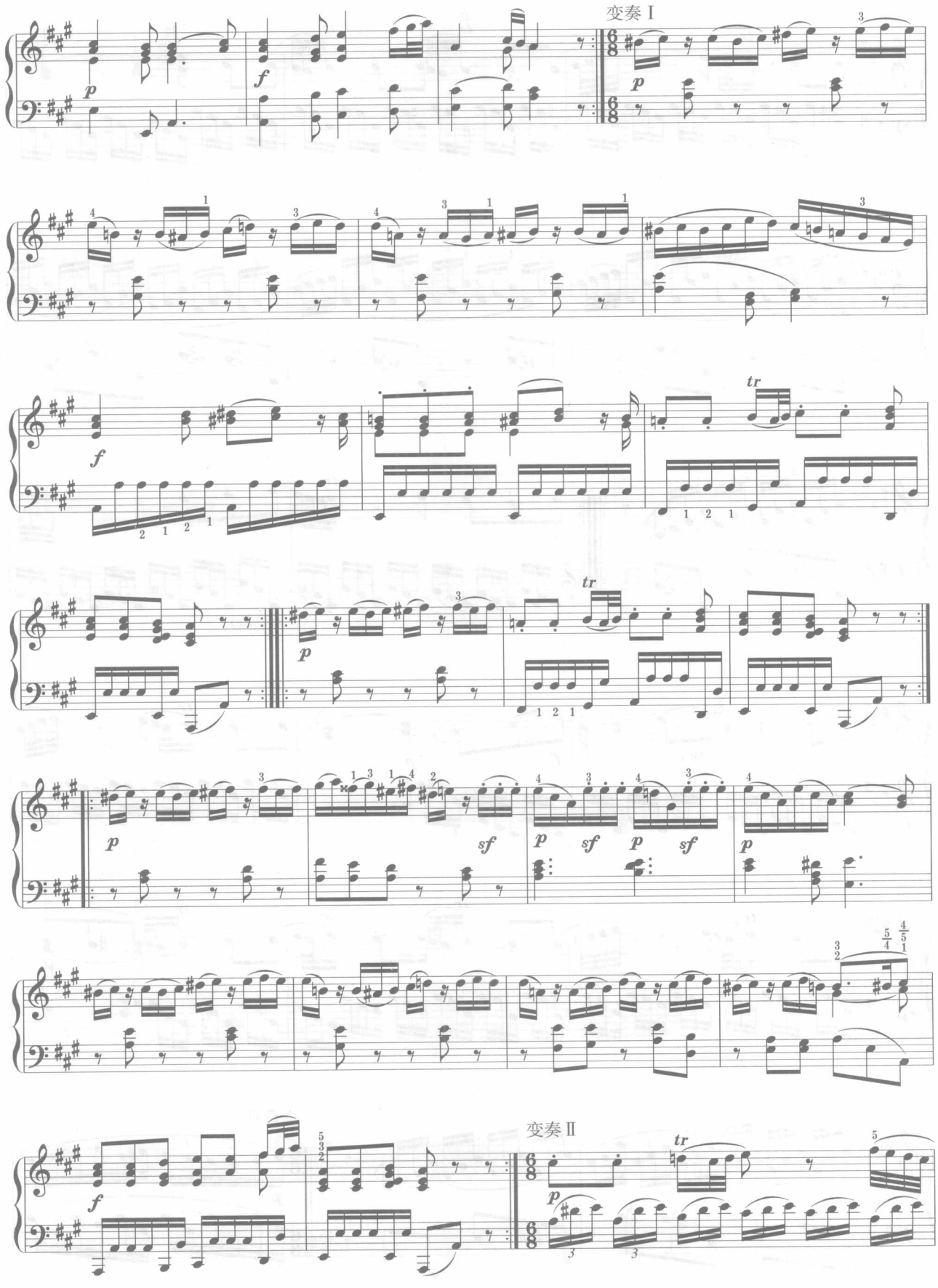
变奏五

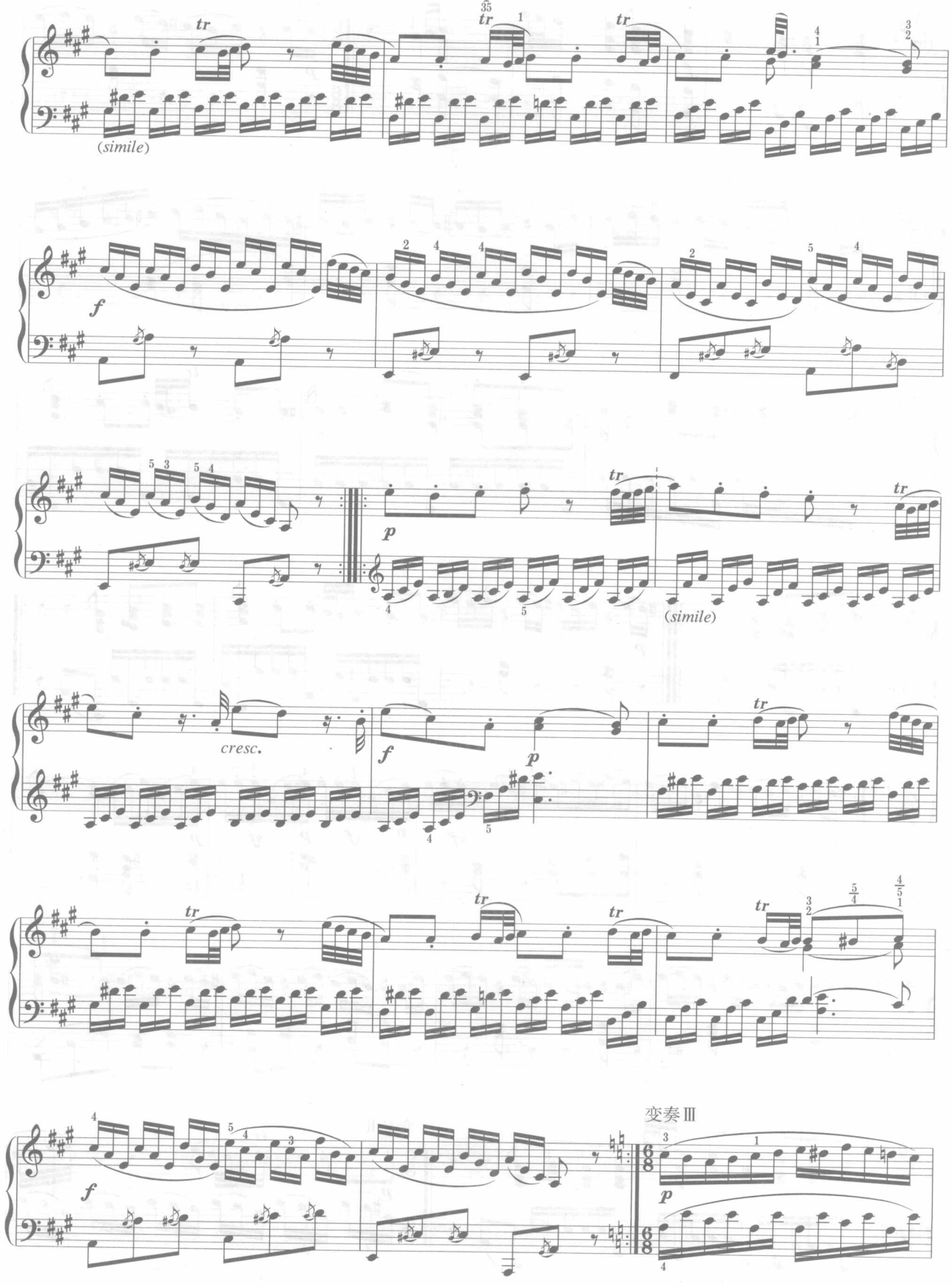


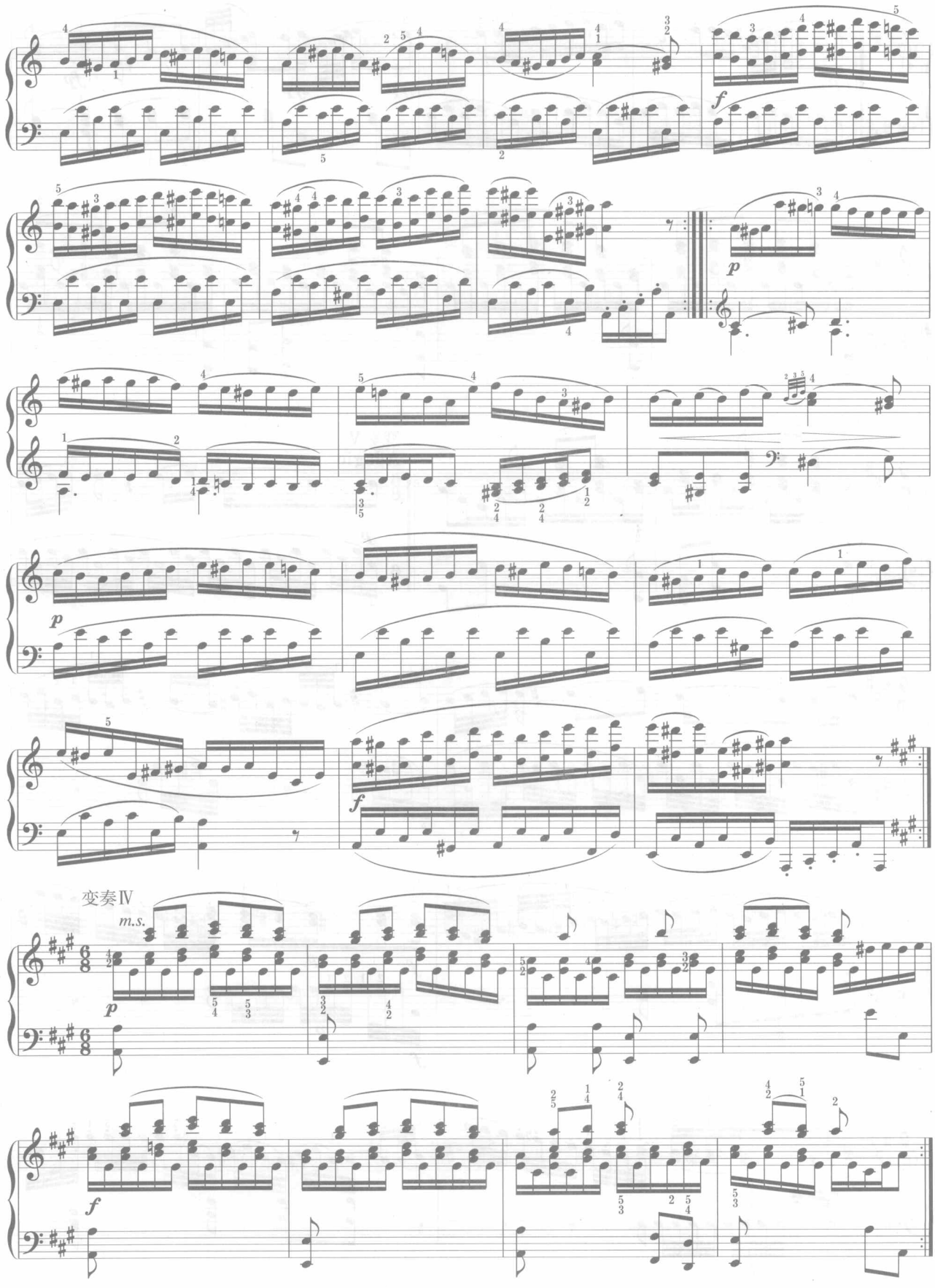
作业 8-3　分析下面乐曲的曲式结构，并用图式表示分析结果。

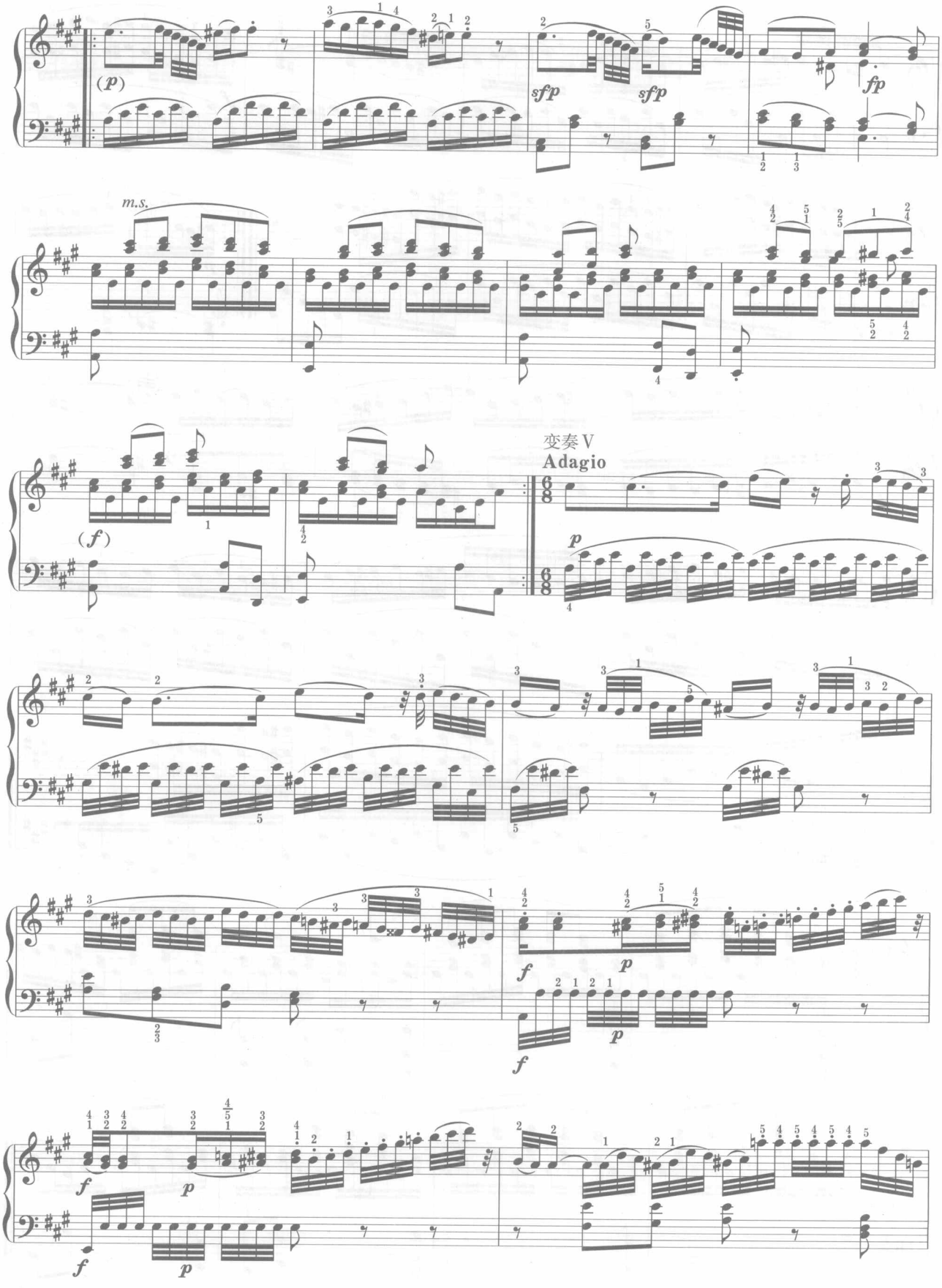
莫扎特　《A大调钢琴奏曲》　第一乐章

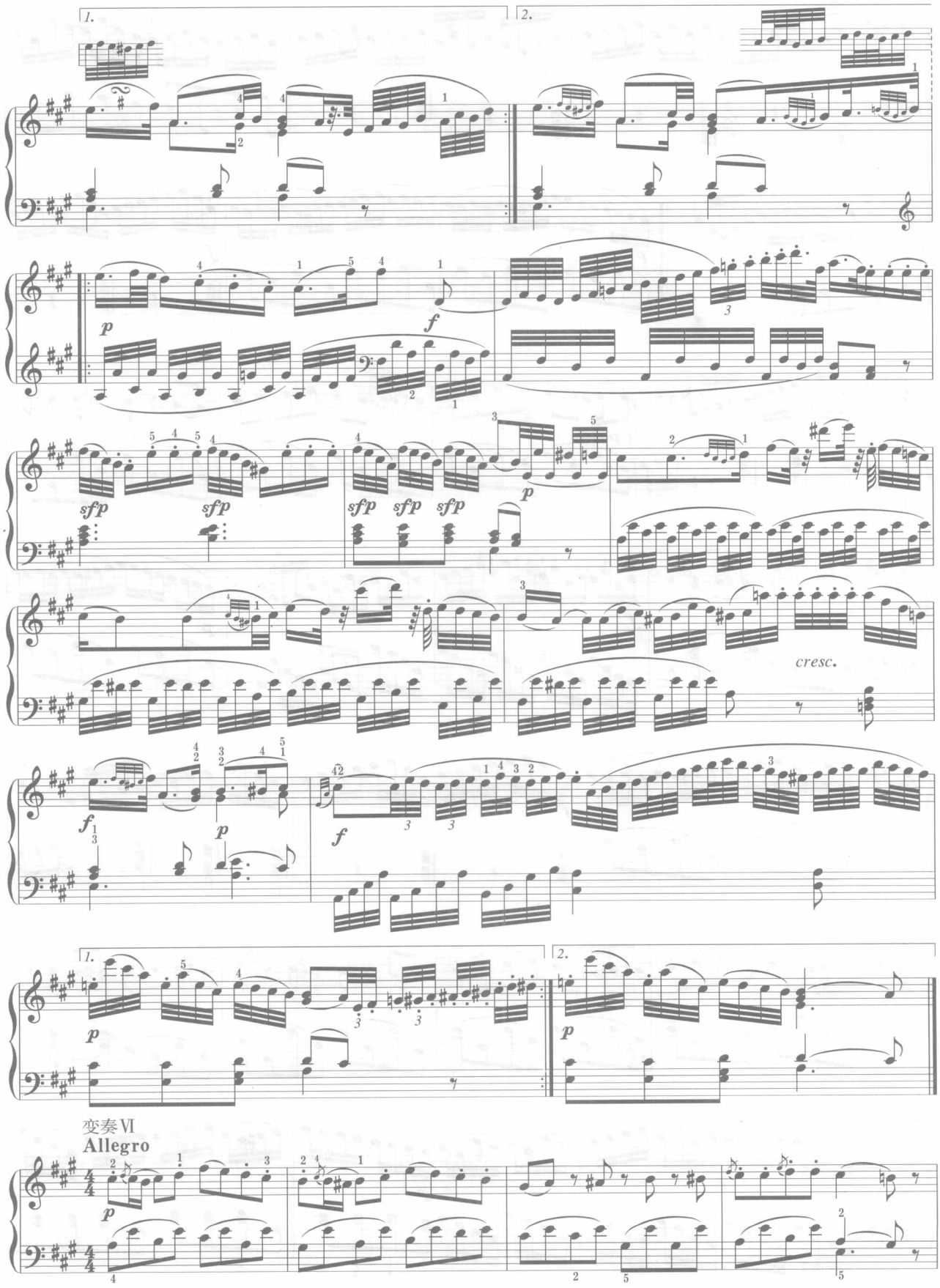


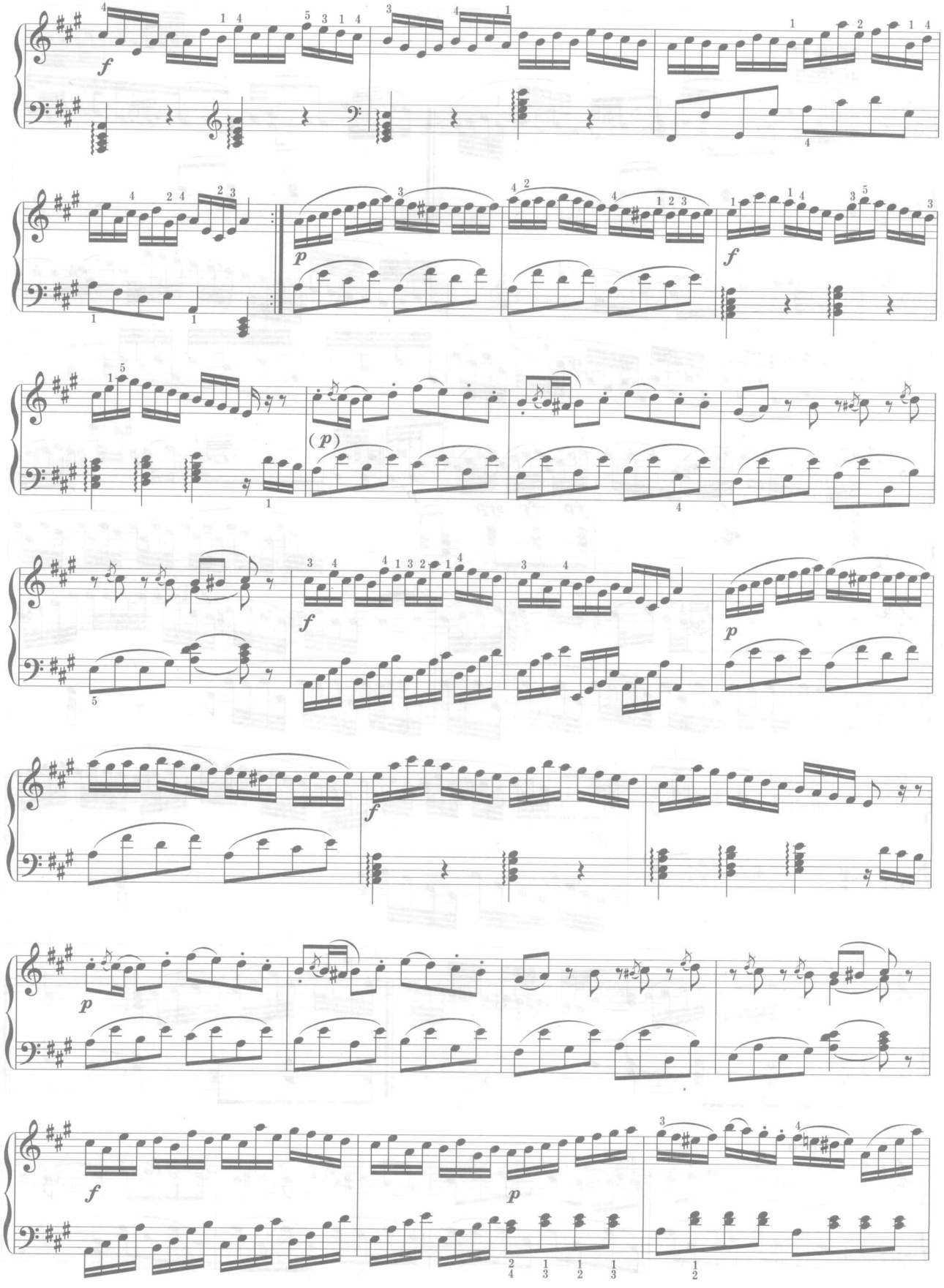

变奏 I
变奏 II

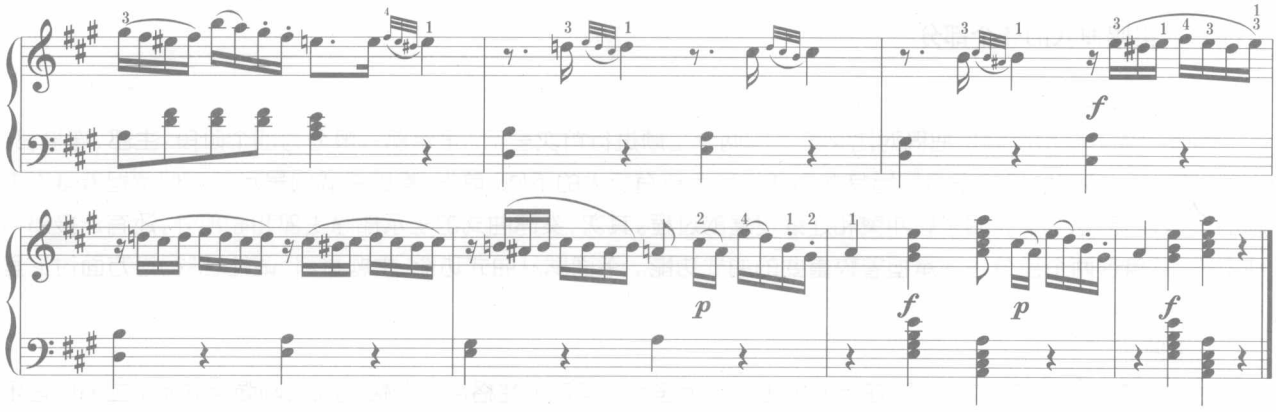

(simile)
f
p
(simile)
cresc.
f
p
f
变奏Ⅲ
p


变奏Ⅳ
m.s.


(p)
sfp
sfp
fp
m.s.
(f)
变奏 V
Adagio
p
f
p
f
p
f
p
f
p


1.
2.
p
f
sfp
sfp
sfp
sfp
sfp
p
cresc.
f
p
f
1.
2.
p
p
变奏Ⅵ
Allegro
p


f
p
f
(p)
f
p
f
p
f
p



第二节　奏鸣曲式及其变体

【本节要点】

奏鸣曲式的结构逻辑集中体现了西方专业音乐在曲式结构领域的探索和发展，在器乐作品中有着广泛的应用。本节要重点掌握以下内容：

1.掌握奏鸣曲式的结构原则及各个结构部分的特点，能分析比较典型的奏鸣曲式；

2.掌握奏鸣曲式变体形式，能准确辨别它们与典型奏鸣曲式的异同；

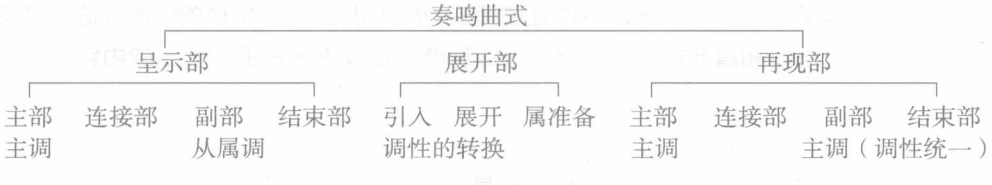
3.掌握回旋奏鸣曲式的结构原则，并在分析回旋奏鸣曲式时能指出它与其他相关曲式之间的本质区别。

一、基本概念

奏鸣曲式的结构逻辑集中体现了西方专业音乐在曲式结构领域的探索和发展。它包含了音乐材料、调性、陈述方式等因素对比与统一的辩证发展理念，是调性、主题、织体、节奏及乐思有序发展的综合体。奏鸣曲式的结构特征是，两个既对立又具有内在联系的主题以调性的整体布局为基础进行发展和展开，并在发展过程中互相冲突、互相影响、互相渗透，最后，在再现中两个主题实现调性上的统一。作为曲式结构发展的“集大成者”，奏鸣曲式能表现、容纳诸多不同的音乐风格和表现内容，同时，它强调对比与统一辩证发展的理念，又能深刻地表现哲理性、史诗性、戏剧性、冲突性的音乐内容。

奏鸣曲式从整体上体现出了再现——三部性结构原则，有的理论家甚至把奏鸣曲式称为三部曲式的最高形式。[①] 但它与常见的体现再现——三部性结构原则的曲式有根本的不同。奏鸣曲式与奏鸣曲是两个不同的概念。奏鸣曲式是一种曲式结构，奏鸣曲是指一种由多乐章构成的器乐作品体裁。同时，两者又有联系。奏鸣曲的某些乐章常常使用奏鸣曲式。

奏鸣曲式由呈示部、展开部和再现部组成，典型奏鸣曲式的结构图示如下：



① ［英］麦克菲逊：《曲式及其演进》，陈洪等译，人民音乐出版社 1994 年版，第 147 页。

二、奏鸣曲式的各个部分

（一）呈示部

奏鸣曲式的呈示部就是把既对比又统一的两个主题进行首次呈示。呈示部一般分为四个阶段：主部、连接部、副部、结束部。奏鸣曲式的呈示部与其他曲式的呈示部有较大的不同。首先，奏鸣曲式的呈示部不仅承担着基本主题的呈示，而且是一个强调矛盾冲突和连续发展的过程。其次，奏鸣曲式的呈示部除主部和副部外，还有连接部与结束部，并且这两个部分往往承担着较重要的曲式功能。下面就从曲式功能、主题材料、调性、结构等方面讨论呈示部的各个阶段。

1.主部

主部是奏鸣曲式的基本形象，在全曲的主调性上呈示。其音乐性格常与明快、豪迈、刚强相联系。主部的音乐性格一般都比较统一，在浪漫主义时期的音乐作品中，也会出现主部内部产生对比的情况。主部的音乐材料可以是单一的，也可以是对比性的，常以稳定性的陈述类型为主。主部的结构常为乐段或乐段的扩展，常在主调上完全终止或半终止。

2.连接部

连接部的作用是连接主副部，完成主部到副部在音乐性格、调性、材料的转换与过渡。与其他曲式的连接部分不同，奏鸣曲式中的连接部强调主部到副部发展的连续性与逻辑性，它本身就是呈示部重要的一个发展阶段。连接部一般分为主部的补充、转调、副部调性的准备三个阶段。

3.副部

副部是与主部相对比的一个或一组主题，其音乐性格常与抒情、宽广、深沉相联系。副部的基本特征是在从调性上呈示，最常见的是在主调的属调或平行大调上呈示。在浪漫主义时期的音乐中，副部调性的范围有了扩大，会出现在属方向较远关系调上呈示的情况。主部与副部在音乐性格和调性上的对比是奏鸣曲式矛盾冲突的源头，它所产生的张力也是奏鸣曲式发展的根本动力。与主部相比，副部的音乐材料更复杂、因素更多。副部以规模较大的乐段、二段式、三段式为主。副部一般以从属调性的完全终止而结束。

4.结束部

结束部开始于副部以自身的调性完全终止之后。结束部的功能主要是对整个呈示部进行阶段性的总结，但作为奏鸣曲式发展的一个阶段，结束部的功能并不仅仅是简单的总结，它在呈示部还起到加强副部、强化主部副之间矛盾冲突的作用。

（二）展开部

展开部集中体现了奏鸣曲式矛盾双方互相冲突、互相影响、互相渗透的发展过程及对比与统一辩证发展的理念。在展开部可以自由、深入地展开和挖掘呈示部中主题材料的艺术潜质。典型的奏鸣曲式展开部的材料都来自于呈示部，其中主部主题、副部主题，有时连接部、结束部、引子的材料也会出现在展开部。展开部中有时也会出现新材料，形成“插部”。展开部的调性常常比较自由、复杂，一般从主调性的近关系调（以下属调为主）开始，然后出现一系列向下属方向调的转调。经过频繁、复杂的调性转换后，往往回到主调的近关系调（以属调或属和弦为主）。展开部的主要特征是对呈示部的材料进行各种衍化、变形、分裂式的展开，因此它以不稳定陈述结构为主，经常是材料片断的连续模进、分裂，并伴随着调性的转换，极少出现方整、平稳的乐段式陈述结构。展开部一般可以分为引入阶段、展开阶段和属准备阶段。展开部的规模往往取决于音乐所表现的内容，可能十分庞大，也可能很短小。

（三）再现部

再现部是对呈示部的整体再现。奏鸣曲式的再现部是曲式发展中的重要环节，只有经过再现部，奏鸣曲式特有的辩证发展逻辑才能得到完成。

1.主部

主部的再现常保持原来的整体面貌，且在主调性上进行。有时会在规模、织体等方面会出现一些变化。

2.连接部

在再现部中，由于副部要实现调性统一，这时不再突出连接部调性转换的功能，其规模经常会缩减。

3.副部

副部在调性上的变动是体现奏鸣原则的根本因素。呈示部中在从属调性上呈现的副部在再现部中必须回到主调性，完成调性回归，从而在整个曲式中实现奏鸣原则。如果说呈示部中副部和结束部结合起来形成了自己的优势地位，那么再现部中副部在调性上向主调的靠拢则突出了主部及主调在全曲的主导地位，从而完成了矛盾的发生、发展、激化和解决的思辨性发展过程。副部在调性回归的具体方法上可以体现出较大的灵活性，但总是体现出向主调性靠拢的基本原则。副部在规模、织体等方面也会出现一些变化。

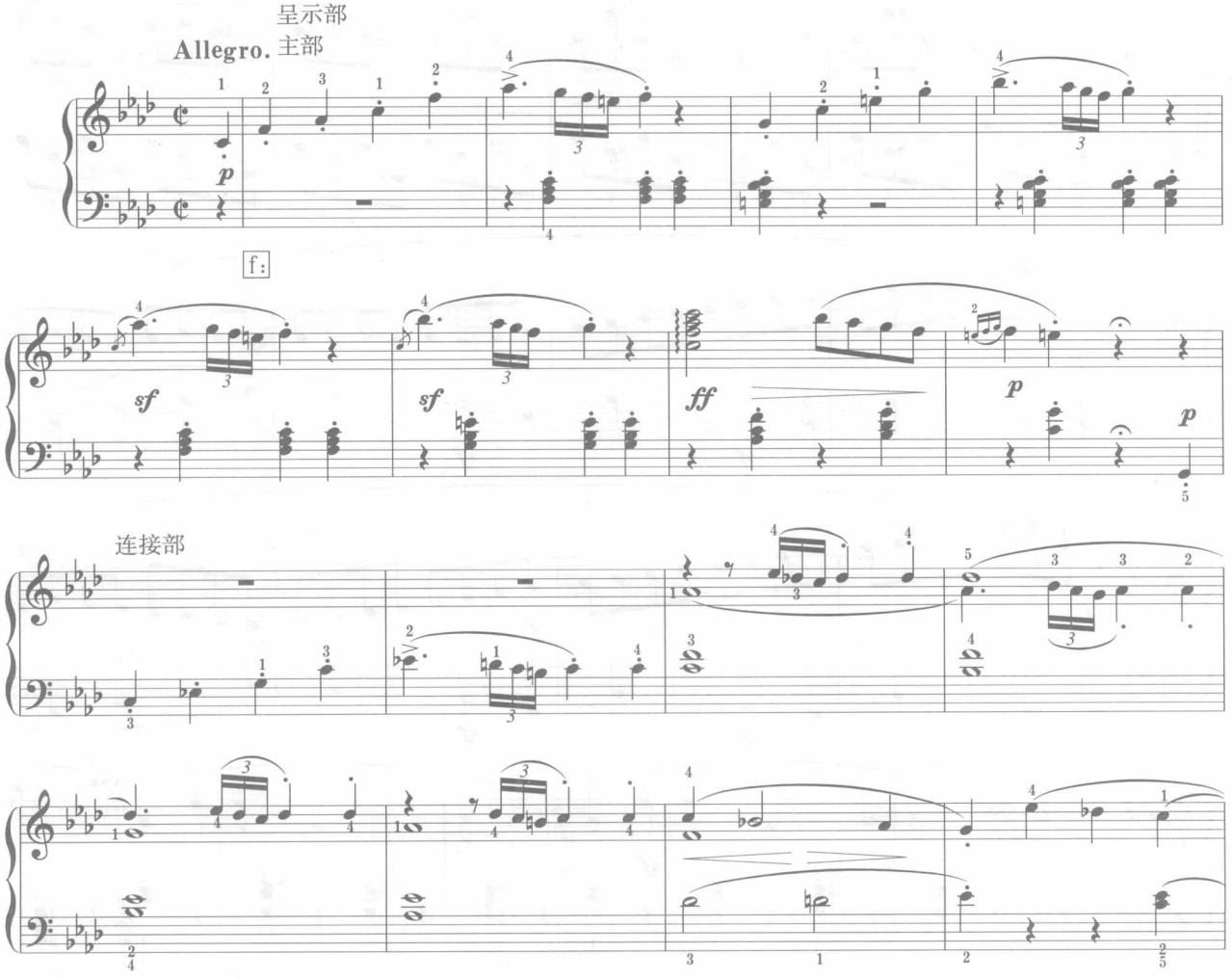
4.结束部

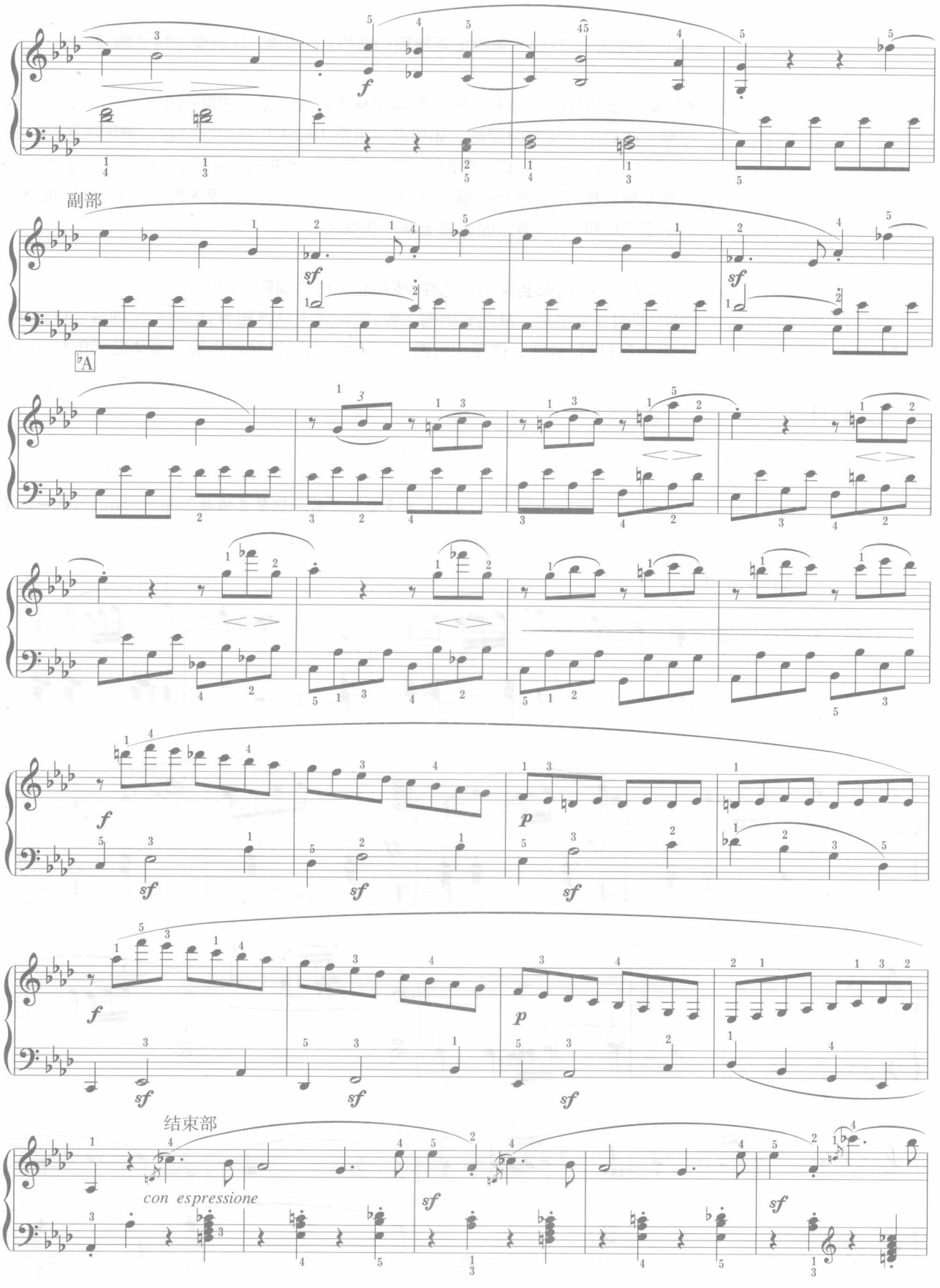
结束部在再现时同副部一样回归主调性，起到突出主调性、概括和总结再现部的功能。

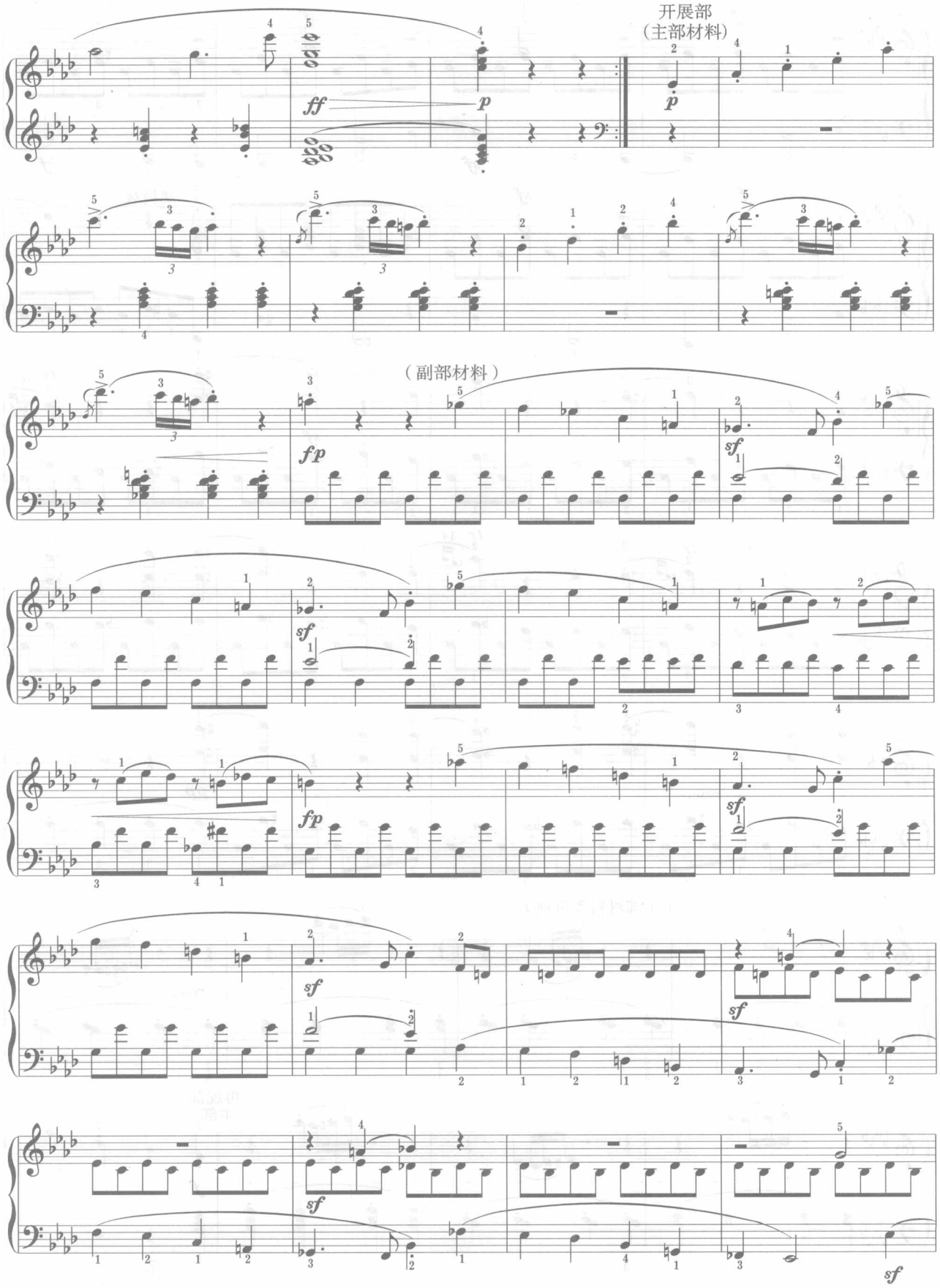
此外，在奏鸣曲式中经常会出现引子或结尾。从曲式结构上看，它们属于从属部分，但在实际的音乐作品中，引子或结尾与奏鸣曲式的基本部分在材料、调性上存在十分密切的关系，有时甚至会影响到整体曲式的结构，需要仔细分析。

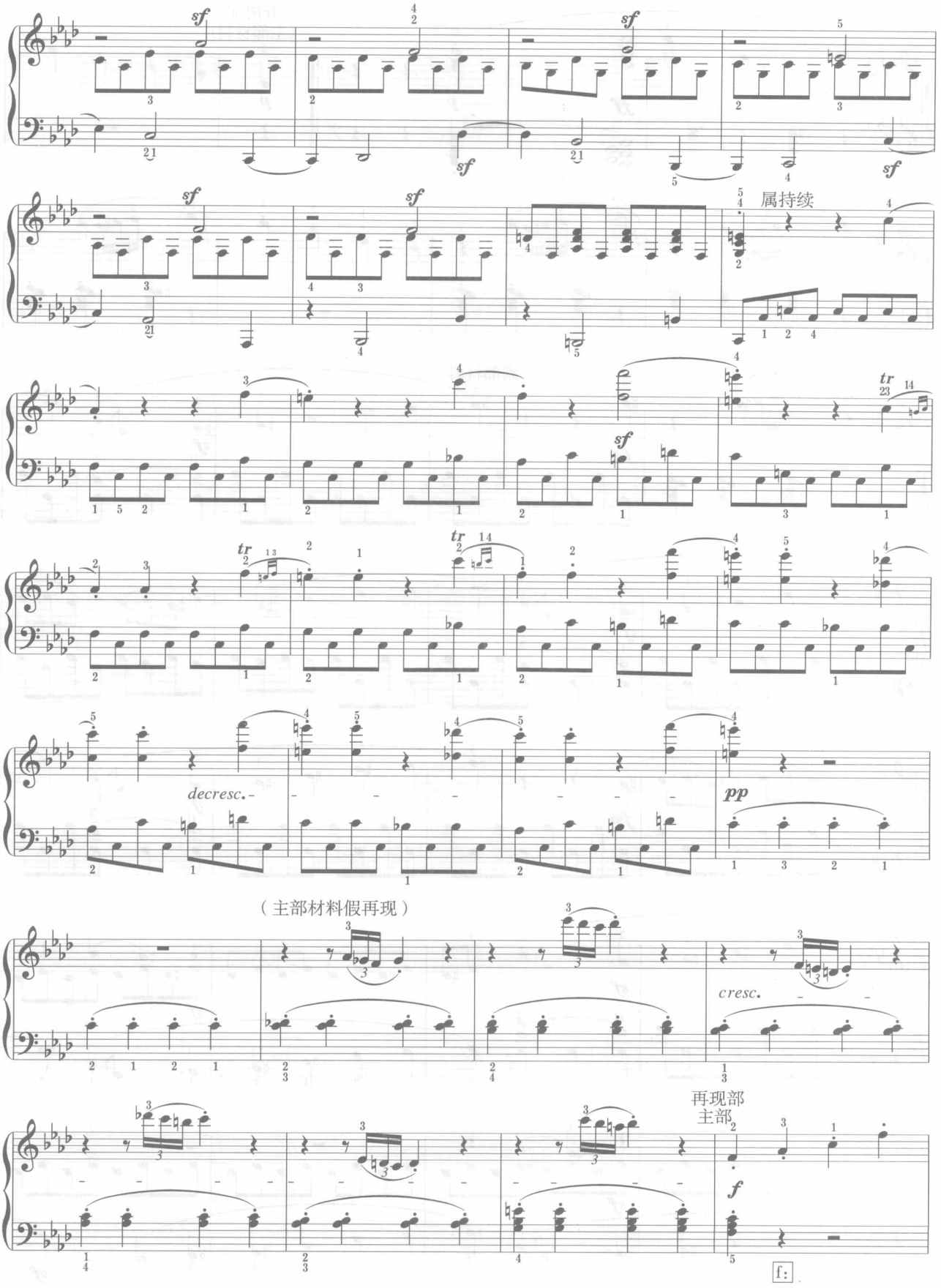
【例8-7】

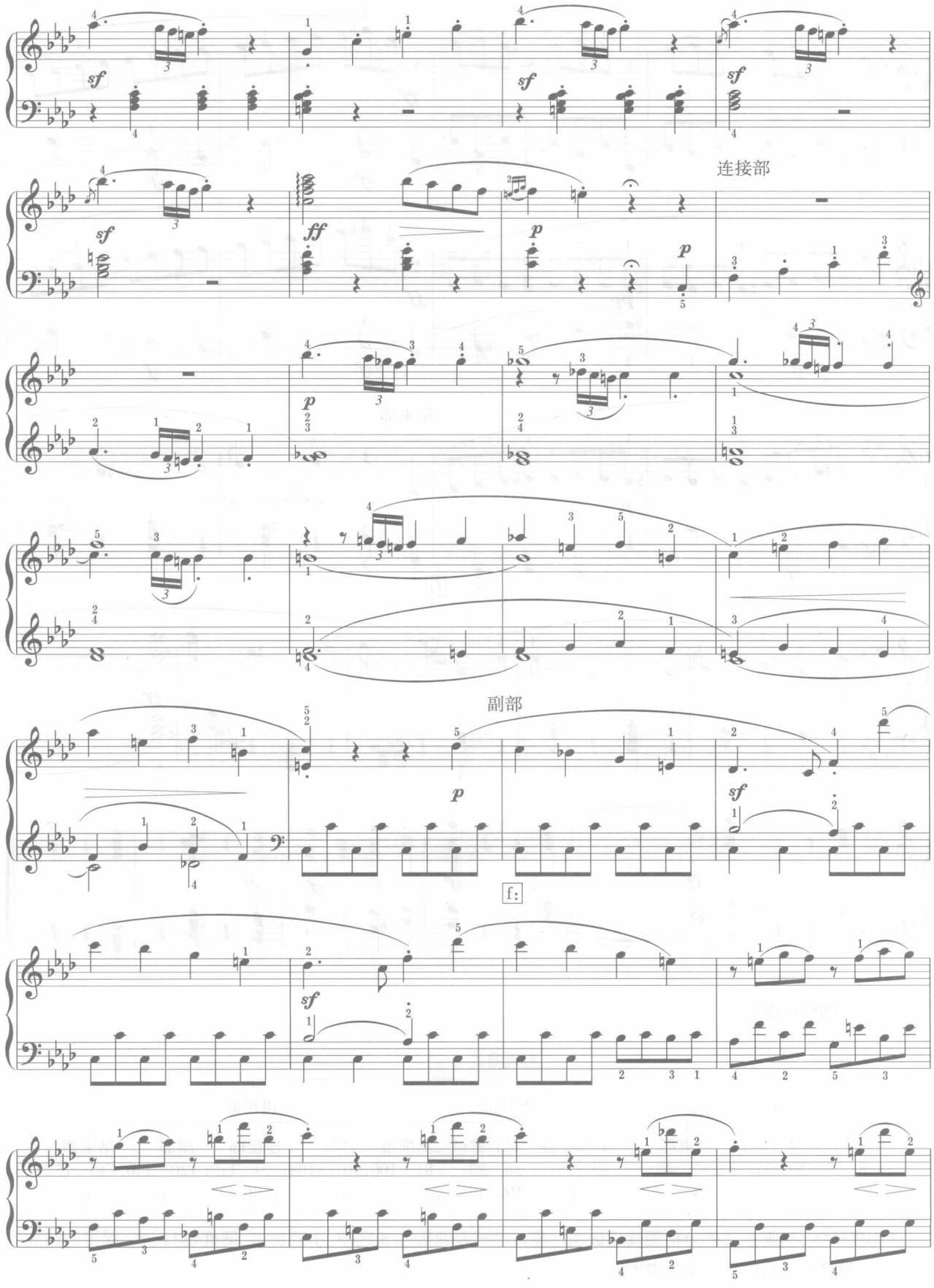
贝多芬 《第一钢琴奏鸣曲》0p.2，No.1 第一乐章

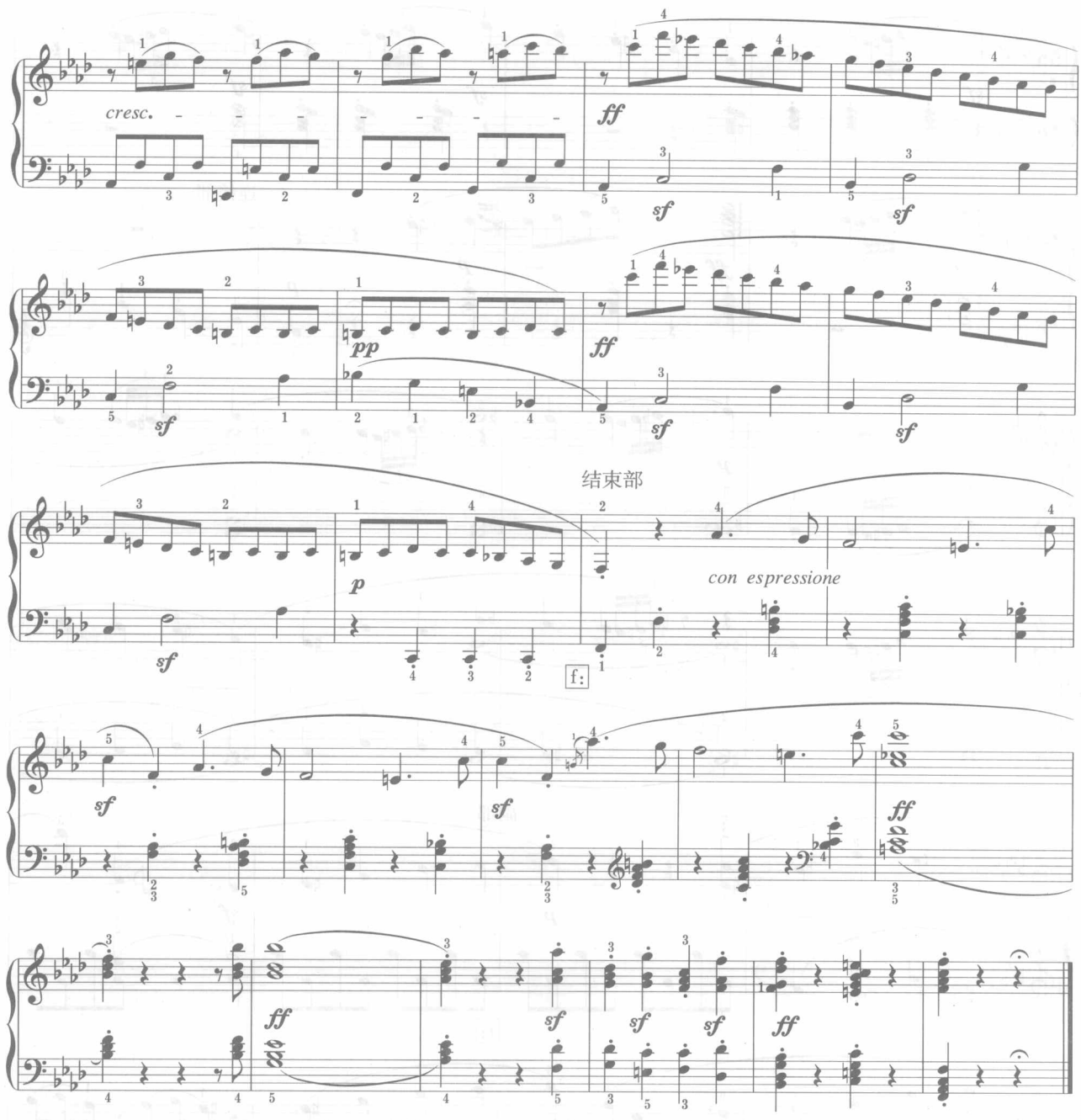



副部
A
结束部
con espressione


开展部
（主部材料）
（副部材料）


sf
属持续
tr
decresc.
pp
（主部材料假再现）
cresc.
再现部
主部
f
f:


连接部
副部



该作品的结构图式为：

奏鸣曲式

呈示部				展开部			再现部			
主部	连接部	副部	结束部	主部材料	副部材料	属准备	主部	连接部	副部	结束部
1—8；	9—20；	21—41；	42—48；	49—55；	56—80；	81—100；	101—108；	109—119；	120—140；	140—152
f	c–$^{\flat}$A	$^{\flat}$A	$^{\flat}$A	$^{\flat}$A–$^{\flat}$B – c–$^{\flat}$B–$^{\flat}$E – c			f	f–$^{\flat}$b – f	f	f

（如前所述，奏鸣曲式的分析图式应该包括整体曲式及次级曲式名称、小节起迄、调性、材料等。必要时还应对曲式中的特殊性进行简要的文字说明。）

下面对该曲进行各部分的分析说明。

呈示部(1—48)

主部(1—8)从f小调主和弦的分解上行开始,富于动力。这个两小节的核心材料共包含两个动机,第一个是上行和弦分解,第二个是下行级进。核心材料的重复构成了完整的主部主题。连接部(9—12)体现了三阶段的原则,先是主部核心材料在属小调上呈示,然后对副部的材料做了预示。副部(21—24)在关系大调上呈示,共分为三个阶段,第一阶段是属功能组和弦的分解下行,与主部的第一个动机形成了倒影的关系,它也是副部的主体部分。第二阶段是经过性的片断,第三阶段低音上的主题与主部主题有一定的联系。结束部(42—48)比较简短,在♭A大调完全终止。

展开部(43—100)大致可以分为三个阶段。第一阶段是主部主题展开(43—49),这部分比较短小,也可以看作是展开部的引入阶段。第二阶段(50—80)是副部材料的展开。第三阶段是属准备(81—100),在主调属持续的背景上出现了主部主题的假再现,为再现部作好了准备。

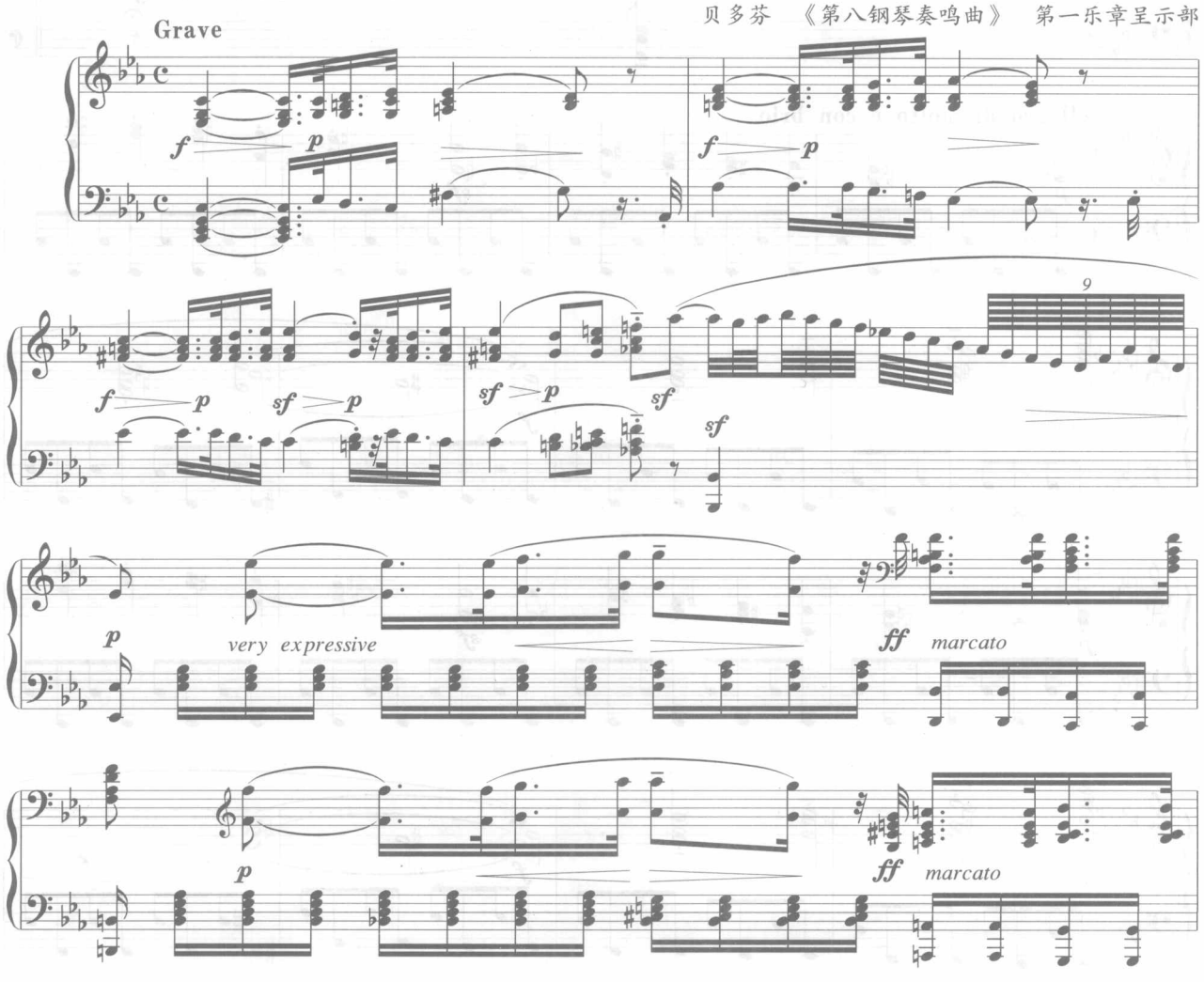
再现部(101—152)材料和进行顺序与呈示部完全相同,只是副部在主调性f小调上再现,完成了调性统一。

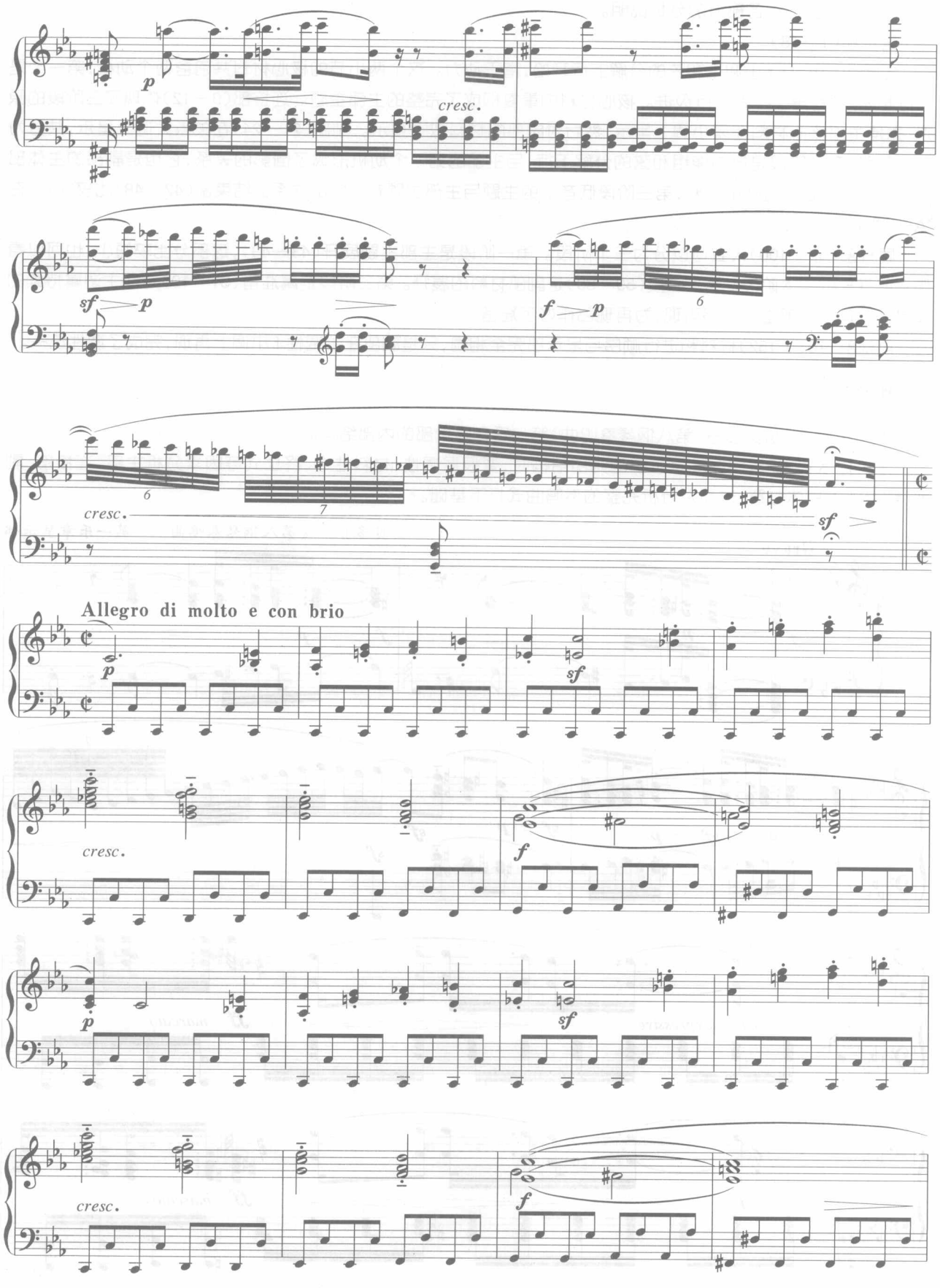
作业3

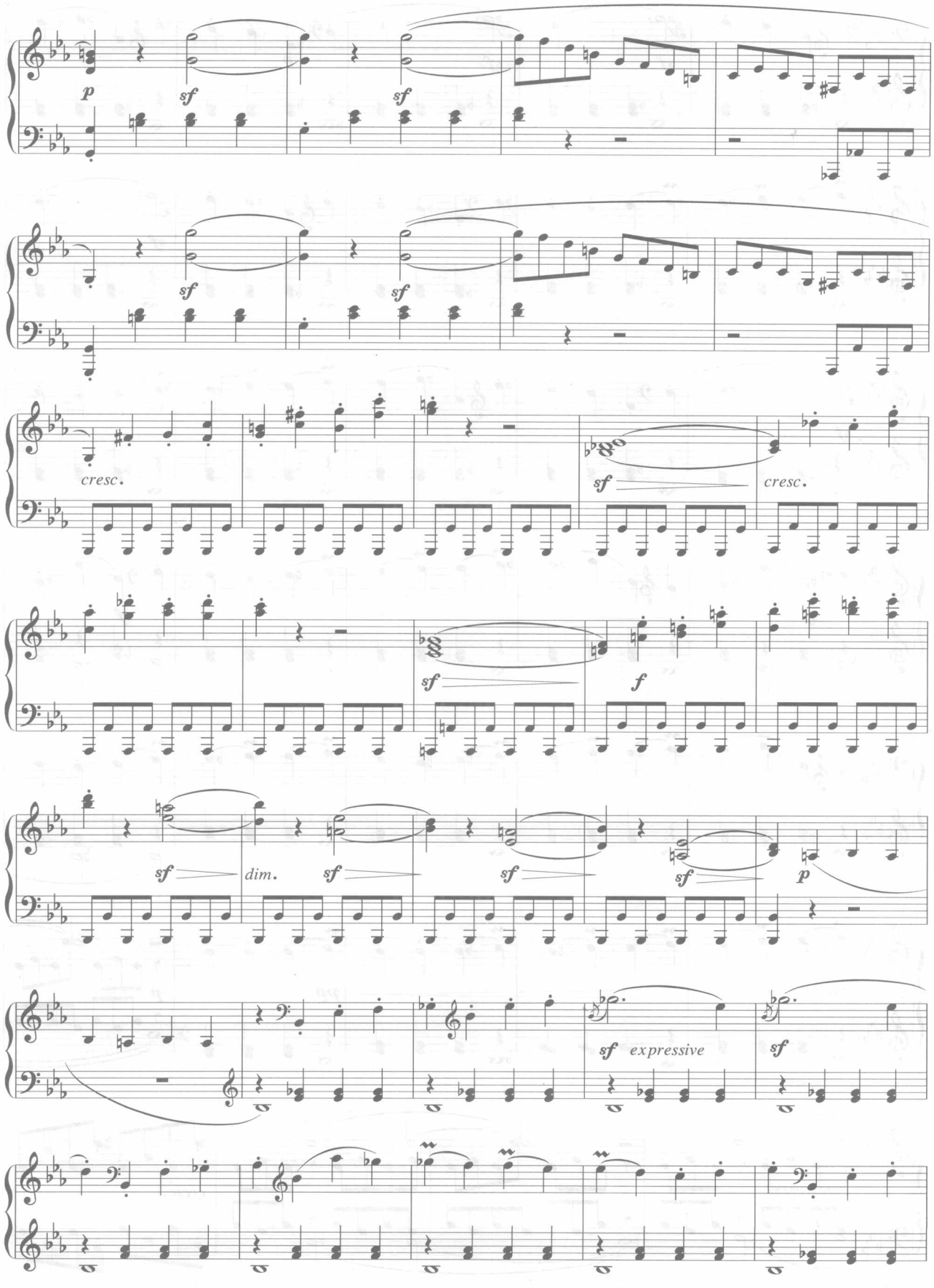
作业8-4　分析贝多芬《第八钢琴奏鸣曲》第一乐章呈示部的内部结构。

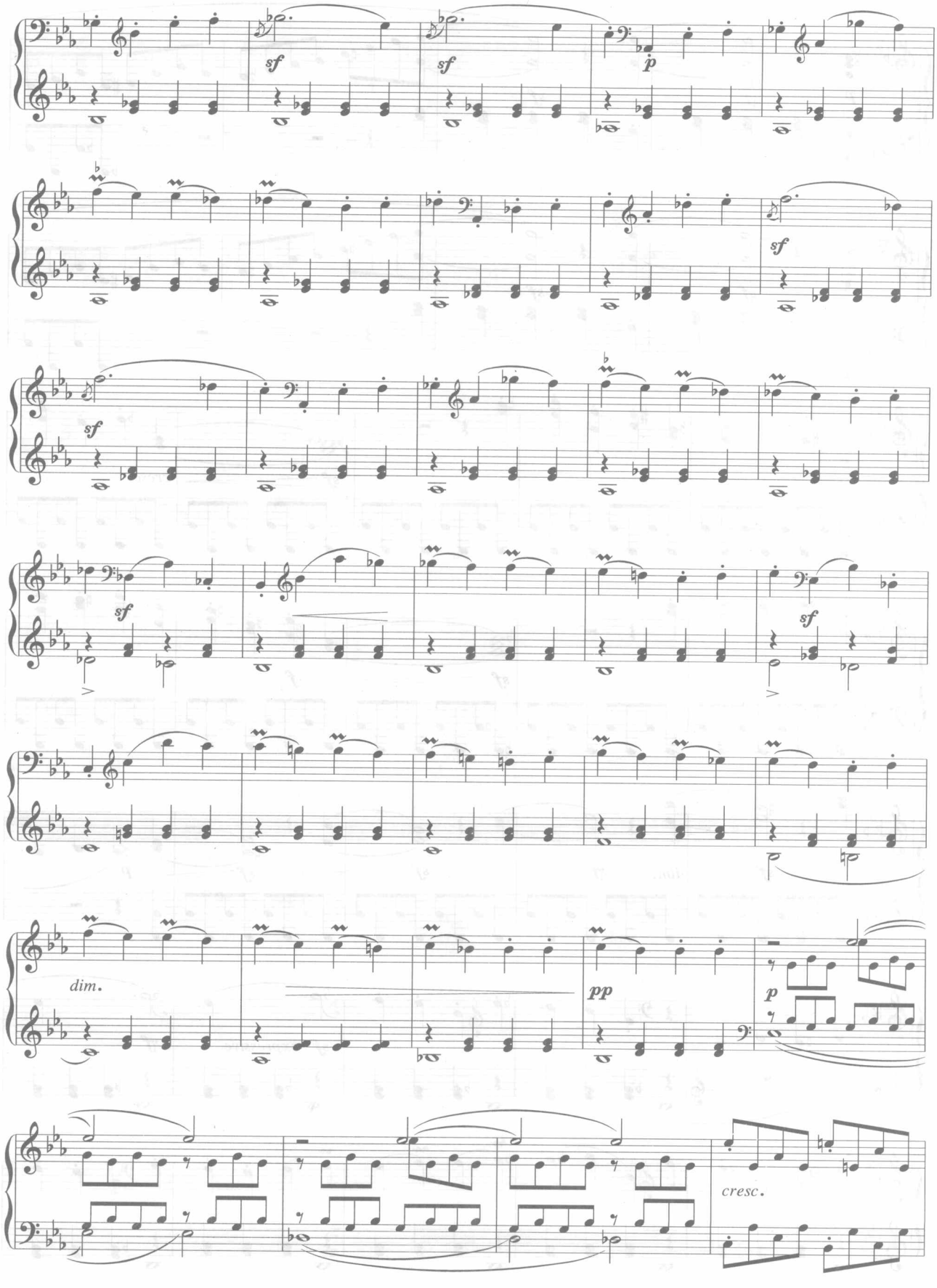
分析提示:分析奏鸣曲式呈示部的内部结构时,要根据调性、材料性格、终止式等因素分析主部、连接部、副部、结束部的具体位置,进而为分析完整的奏鸣曲式打下基础。

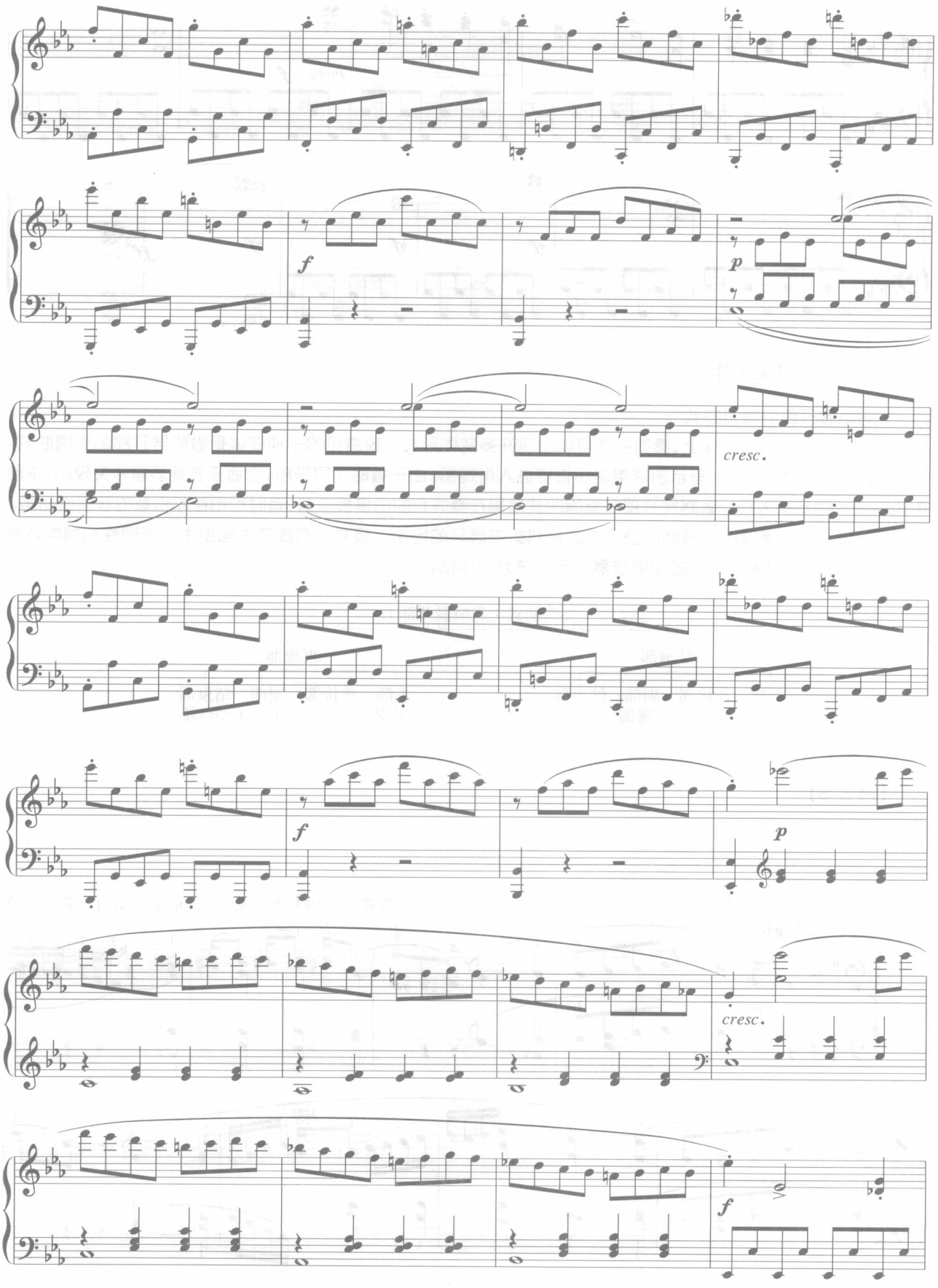
贝多芬　《第八钢琴奏鸣曲》　第一乐章呈示部

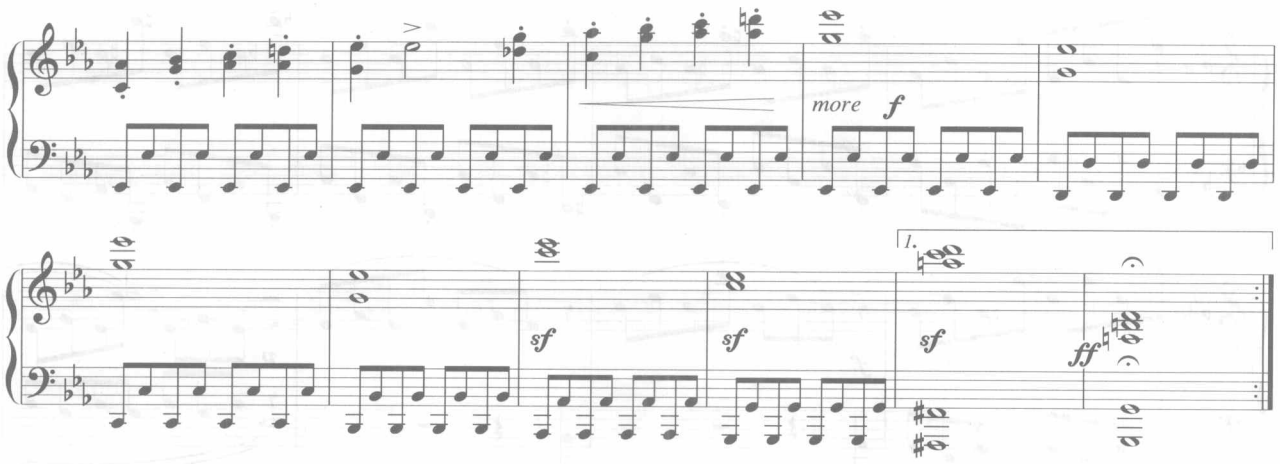



p
cresc.
sf
p
f
p
6
6
7
cresc.
sf
Allegro di molto e con brio
p
sf
cresc.
f
p
sf
cresc.
f


p
sf
sf
sf
sf
cresc.
sf
cresc.
sf
f
sf
dim.
sf
sf
sf
p
sf expressive
sf


sf
sf
p
sf
sf
sf
sf
dim.
pp
p
cresc.


f
p
cresc.
f
p
cresc.
f



三、奏鸣曲式的变体

1.省略展开部的奏鸣曲式

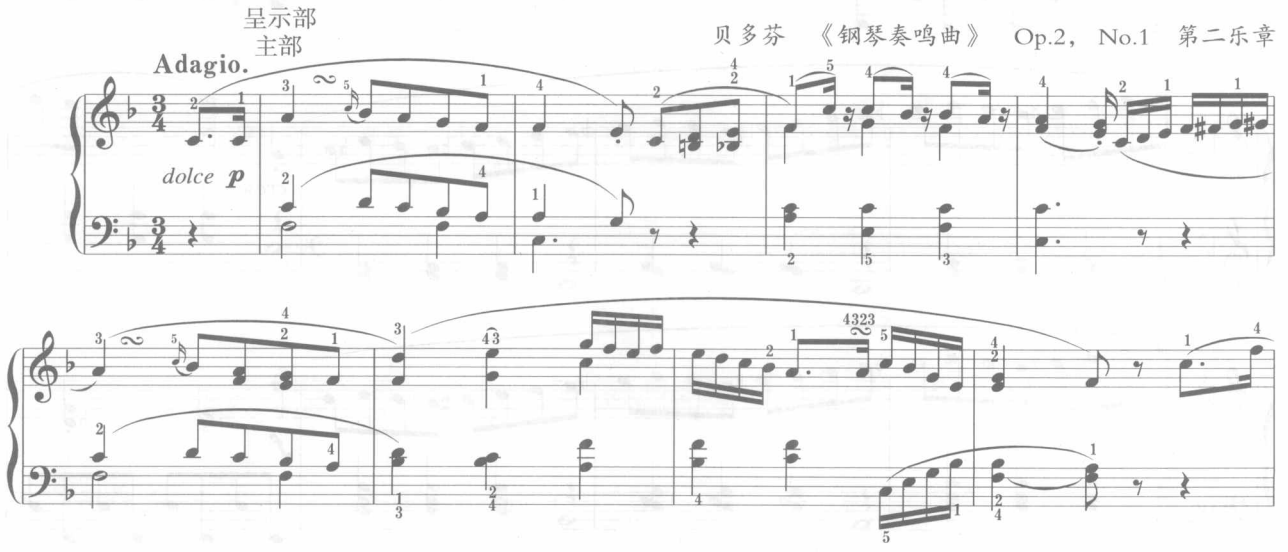
在体现奏鸣原则的前提上，奏鸣曲式可能出现许多变体形式。较常见的一种变体是省略展开部的奏鸣曲式。在这种变体的奏鸣曲式中，呈示部结束之后直接进入再现部。由于省略了展开部，它适于表现矛盾冲突较小、主题形象较统一的音乐内容。省略展开部的奏鸣曲式常用在奏鸣套曲的慢板乐章，有时也用在单乐章的音乐作品中。

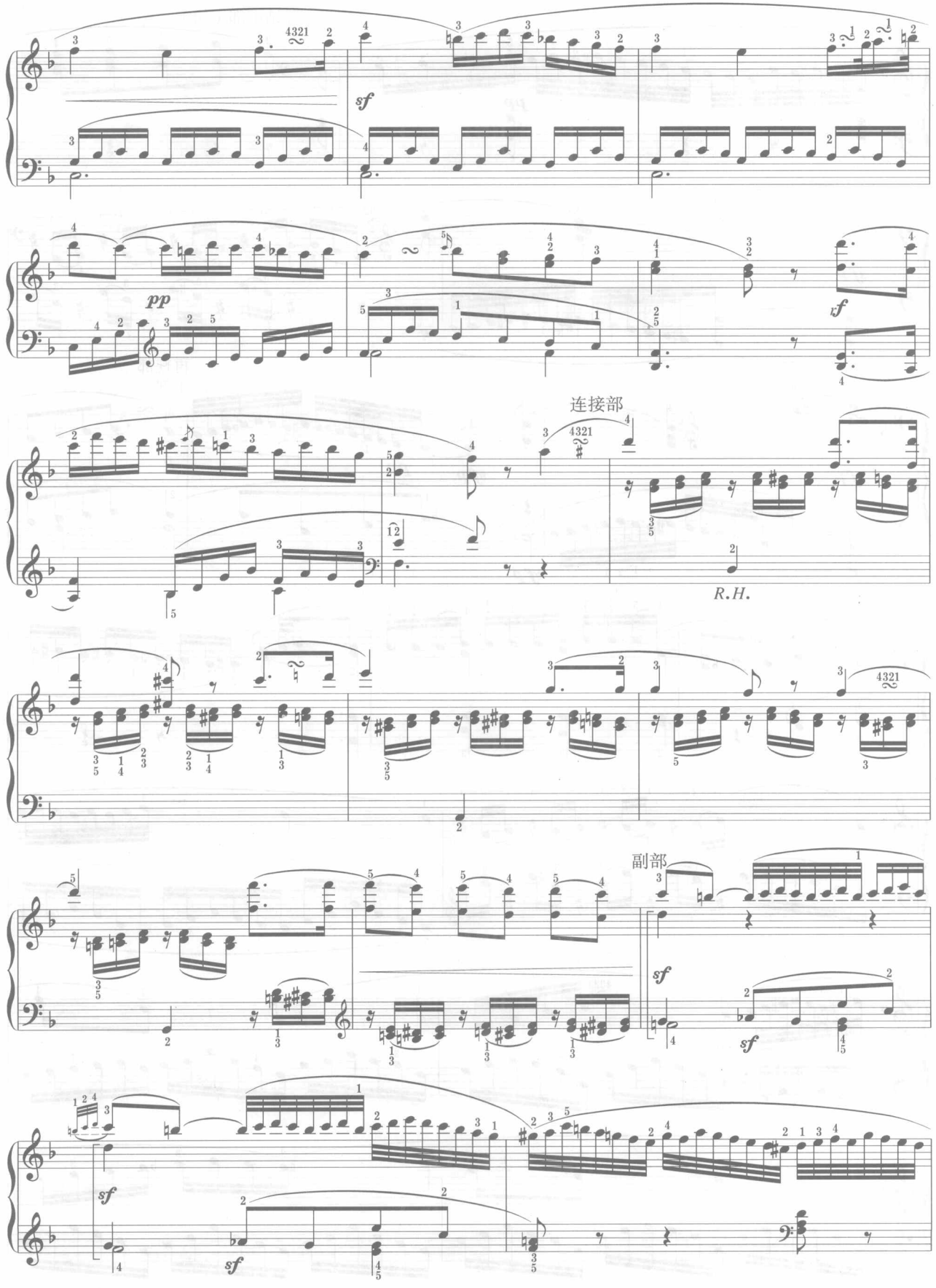
省略展开部的奏鸣曲式虽然缺少了主题材料集中展开的场所，但并没有改变主副部主题在调性布局中特有的结构关系，因而其奏鸣结构的原则依然得到了充分的体现。

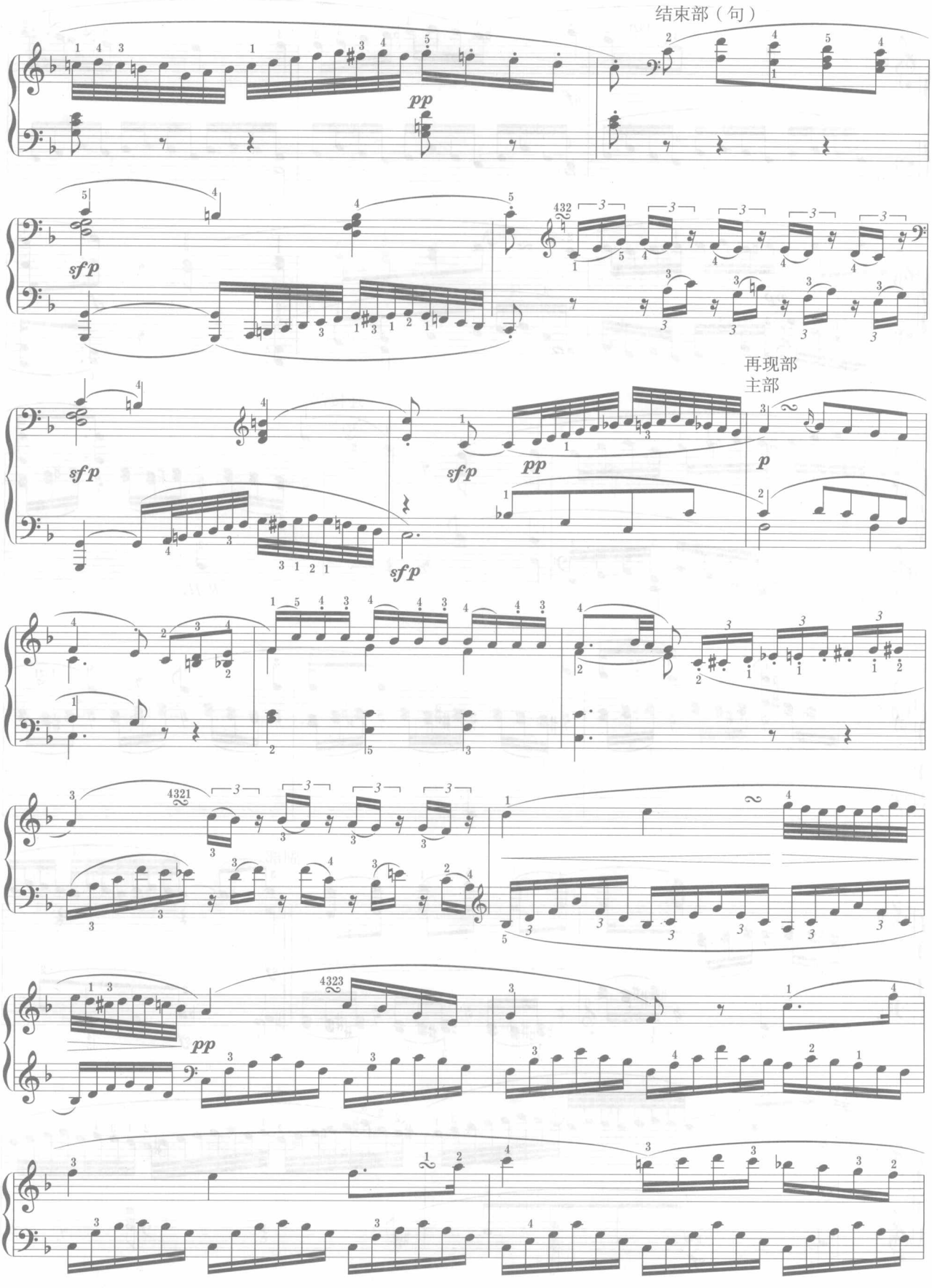
奏鸣曲式（省略展开部）

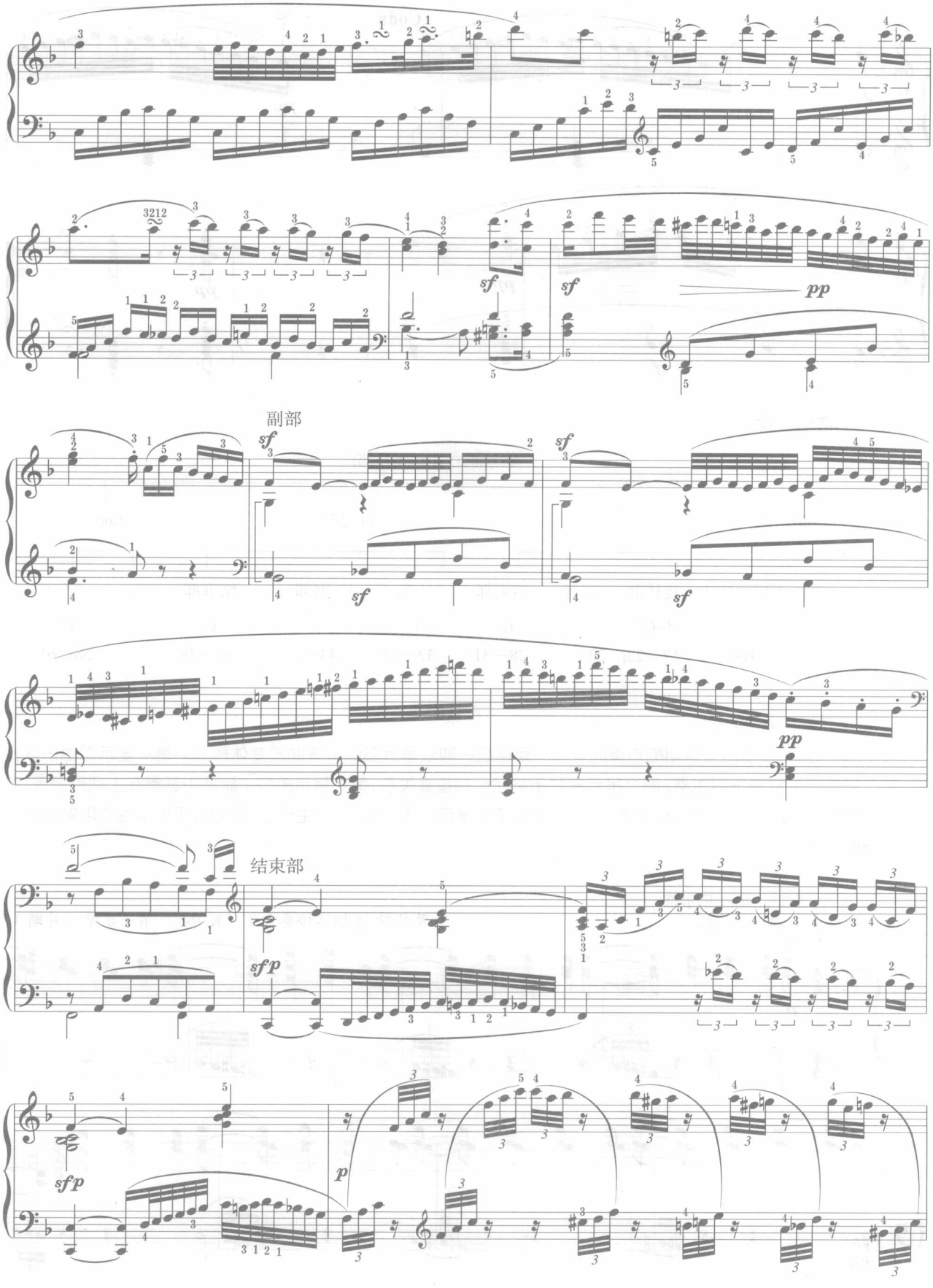
呈示部				再现部			
主部	连接部	副部	结束部	主部	连接部	副部	结束部
主调		从属调		主调		主调（调性统一）	

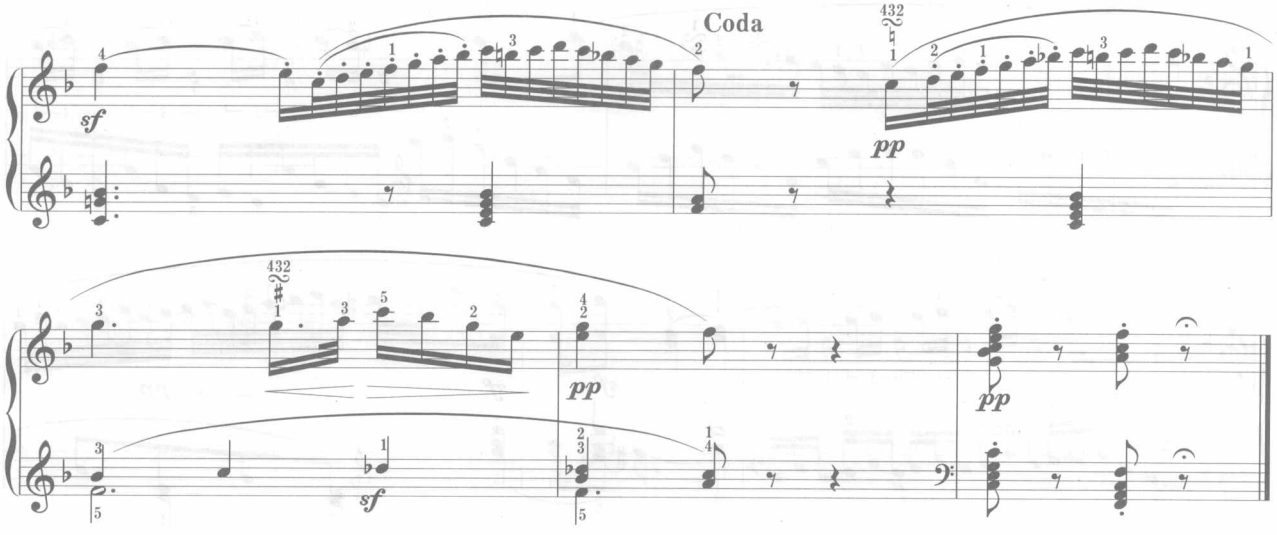
【例 8–8】




sf
pp
sf
连接部
R.H.
副部
sf
sf
sf
sf


结束部（句）
pp
sfp
再现部
主部
p


副部
结束部



全曲的结构图式为：

奏鸣曲式(省略展开部)

呈示部　　再现部　　Coda

主部（再现二段式）　连接部　副部　结束部　主部　副部　结束部

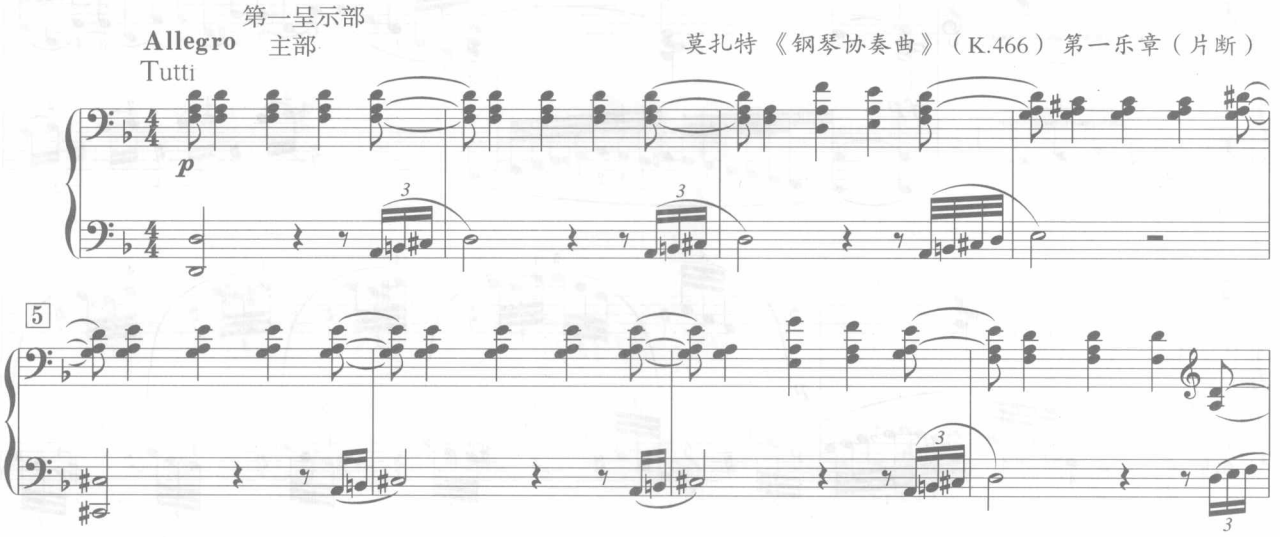
调性　F　　d–C　C　C　C　C　C　C

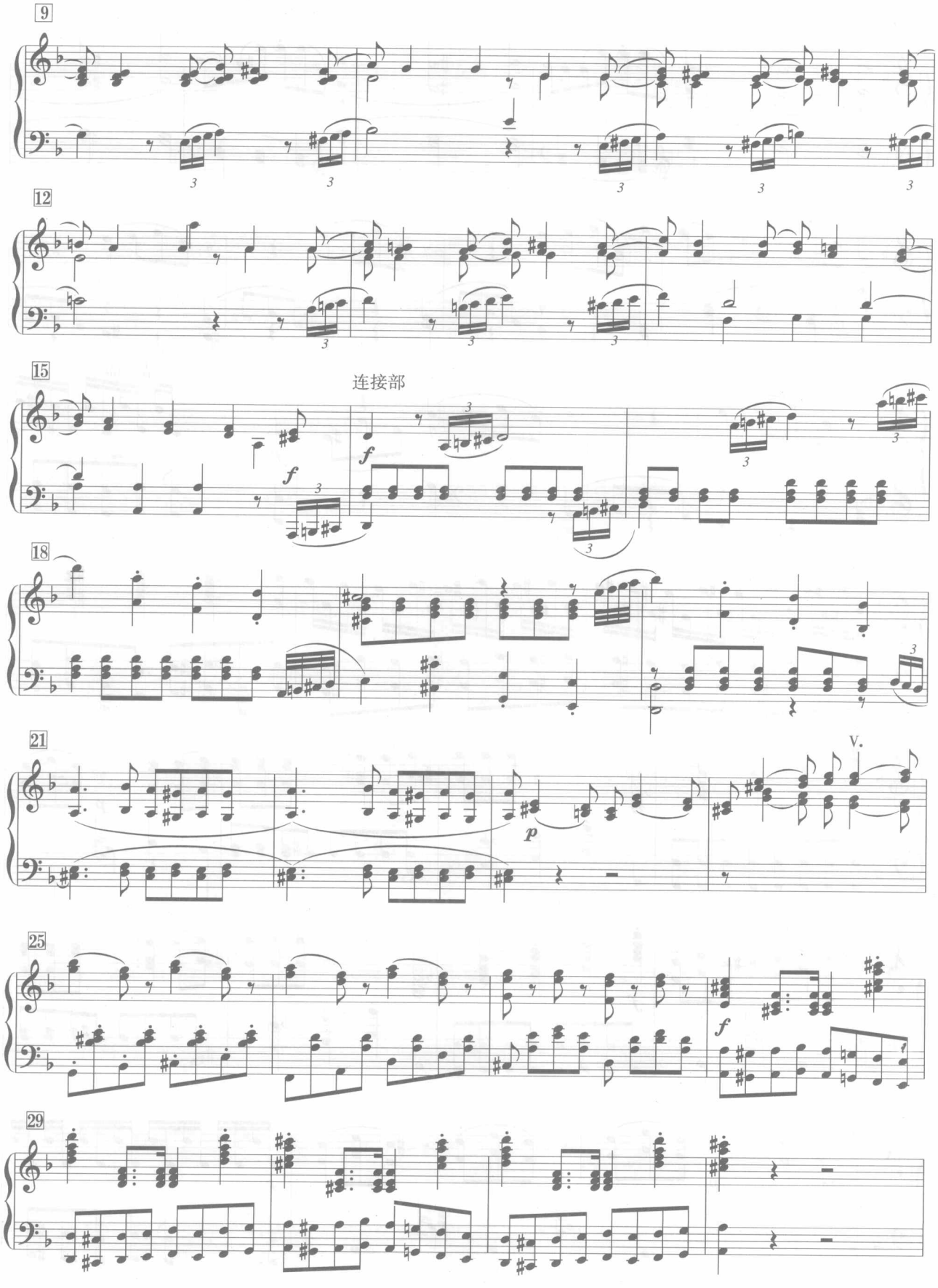
1—8；9—16；　17—22；　23—27；　28—31；　32—47；　48—52；　53—58；　58—61

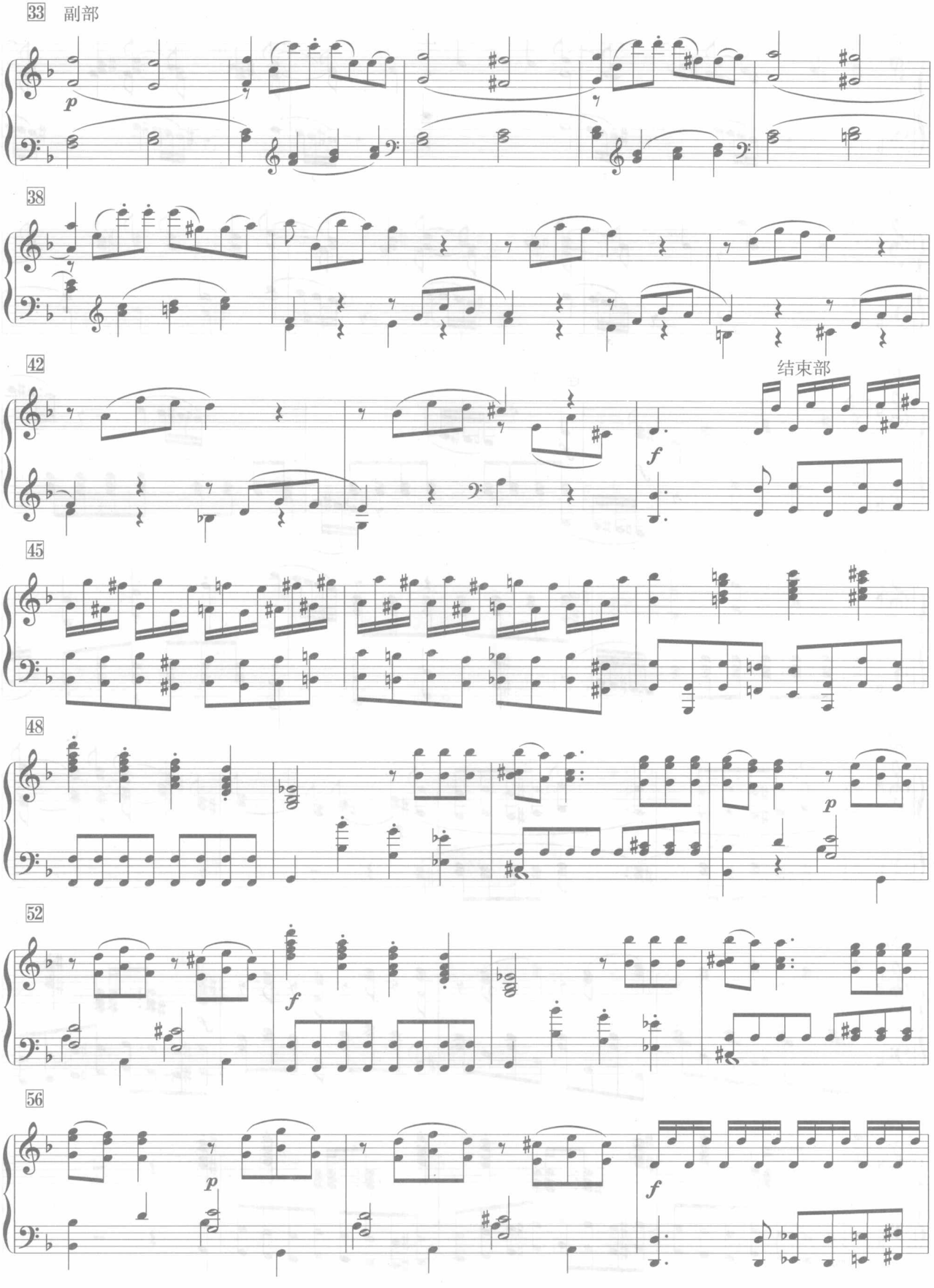
2.双呈示部的奏鸣曲式

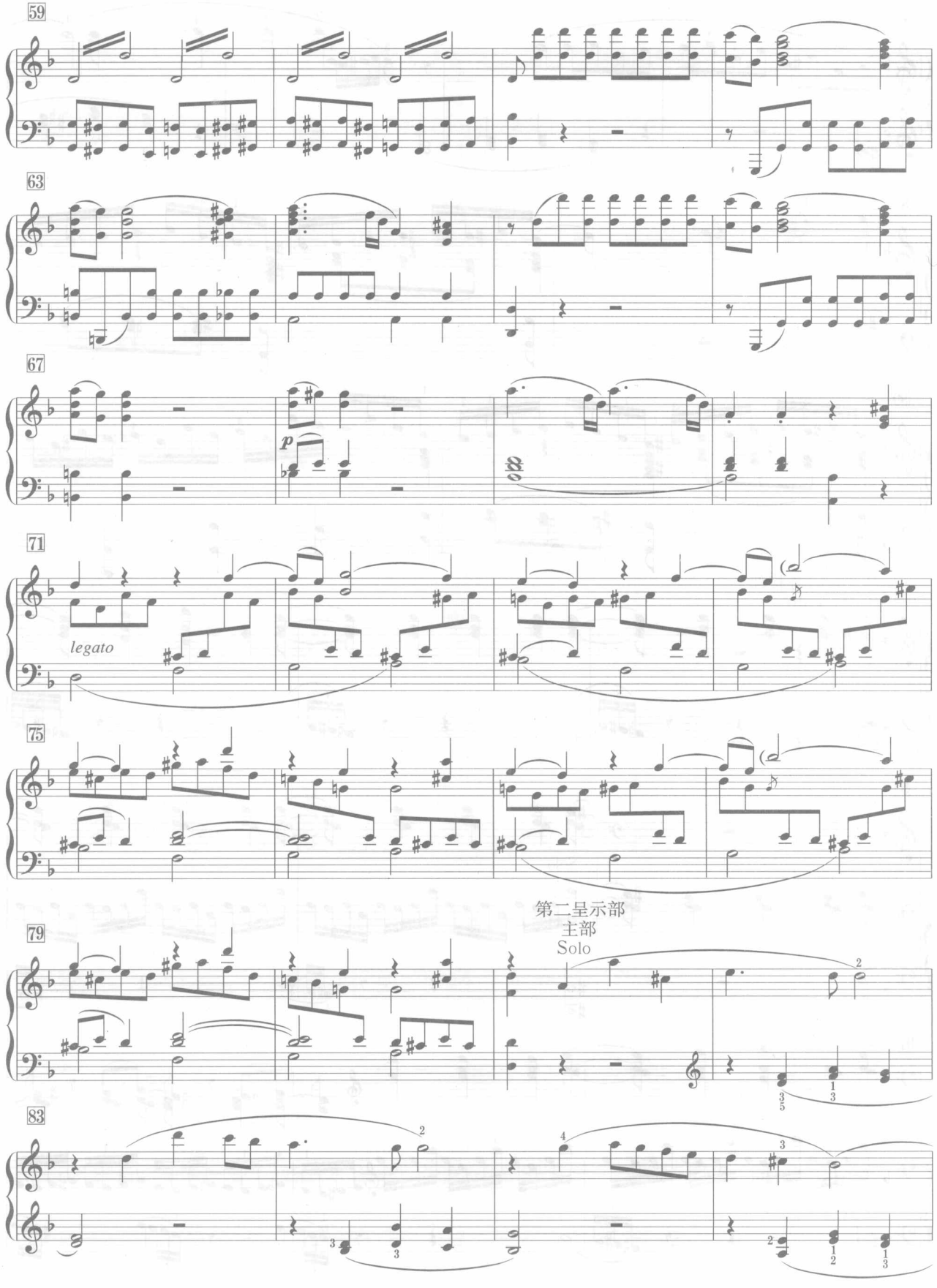
在古典乐派和浪漫乐派早期的协奏曲中，广泛存在一种双呈示部的奏鸣曲式变体形式。第一呈示部由乐队合奏，第二呈示部由独奏乐器主奏。两个呈示部并不是完全的重复关系，第一呈示部的主副部主题都在主调性呈示，第二呈示部则主部在主调，副部在从属调。一般来说，第一呈示部比较简洁，以主部主题为主，偶尔也会使用新主题。

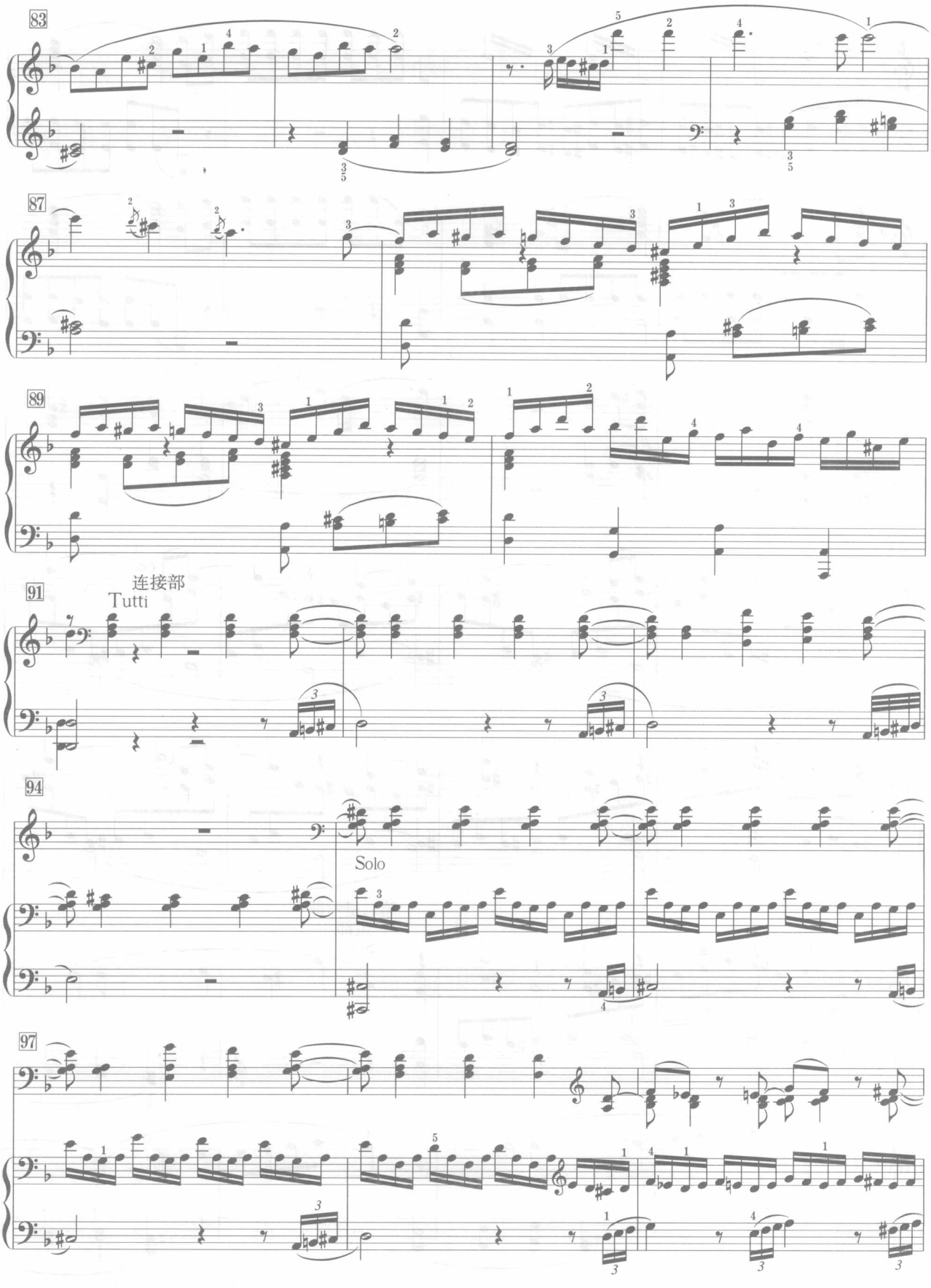
【例8–9】

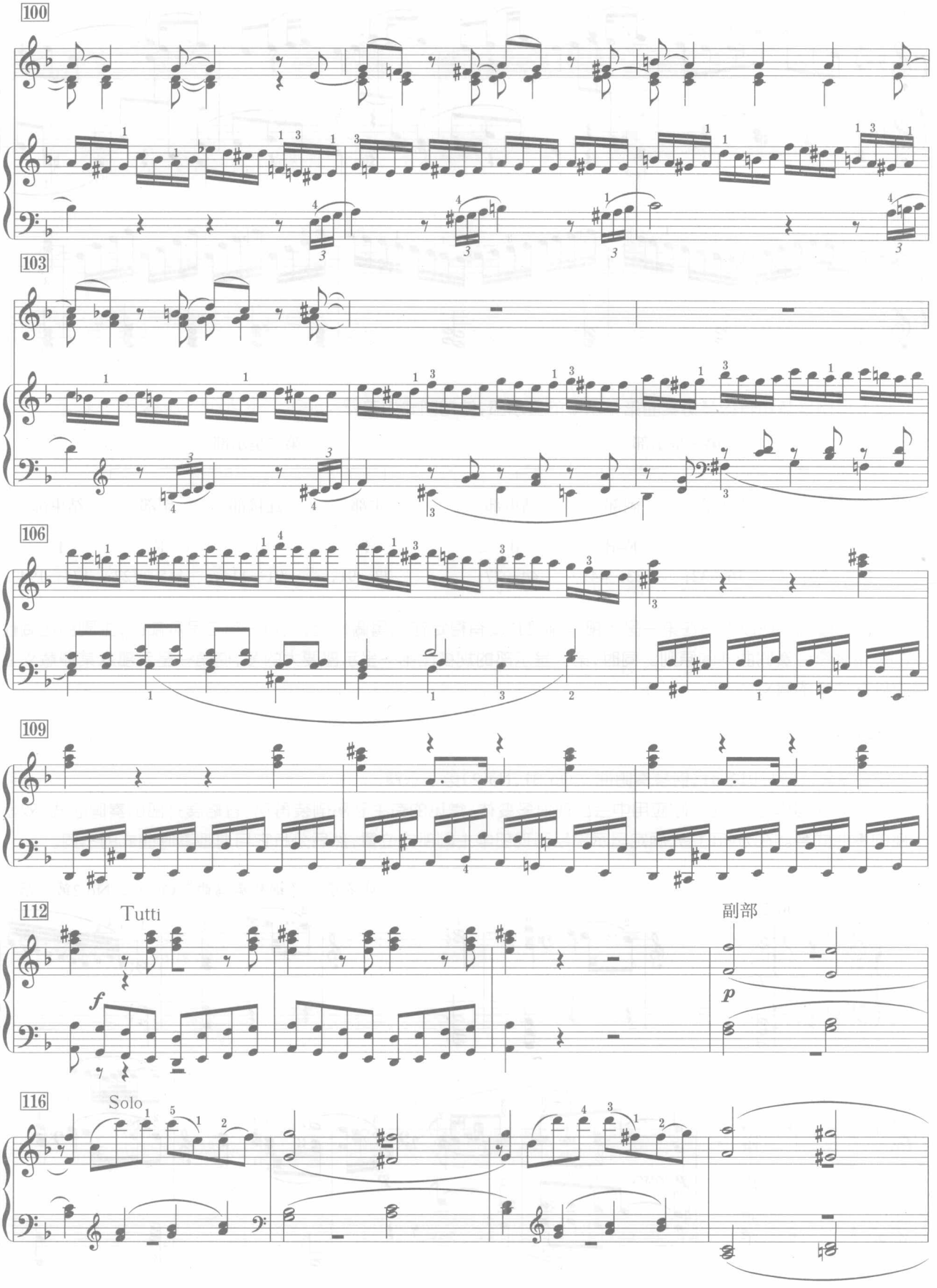


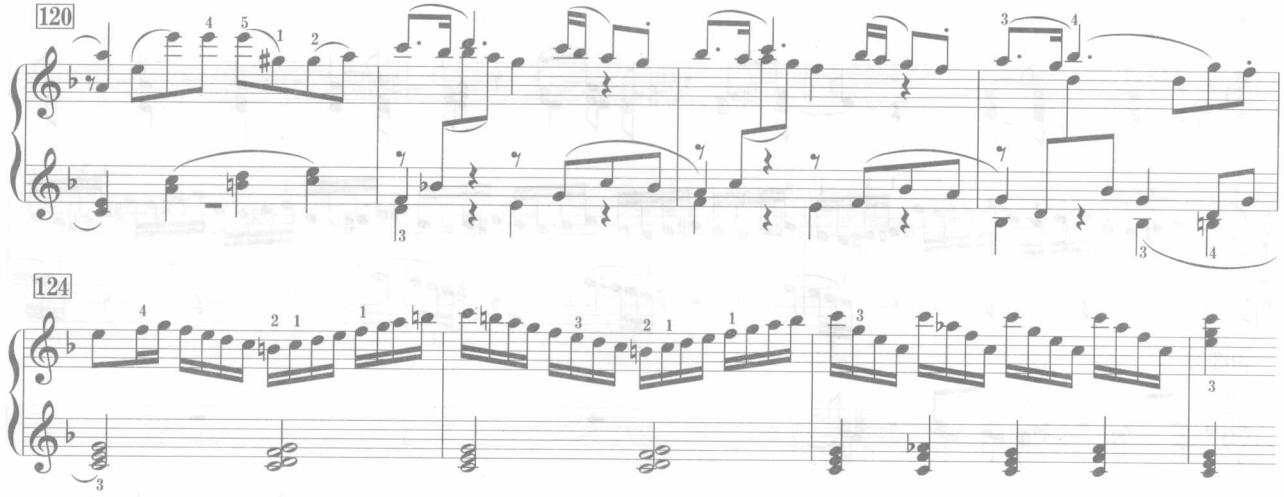

9
12
15
连接部
18
21
V.
25
29


33 副部
38
42
结束部
45
48
52
56


59
63
67
p
71
legato
75
第二呈示部
主部
Solo
79
83


83
87
89
91
连接部
Tutti
94
Solo
97


100
103
106
109
112
Tutti
f
副部
p
116
Solo



以上谱例是莫扎特钢琴协奏曲第一乐章的呈示部，结构图式如下：

	第一呈示部				第二呈示部			
	主部	连接部	副部	结束部	主部	连接部	副部	结束部
调性：	d		F–d	d	d	d	F	F
	1—16；	16—32；	33—44；	44—77；	77—91；	91—114；	115—127；	174—194

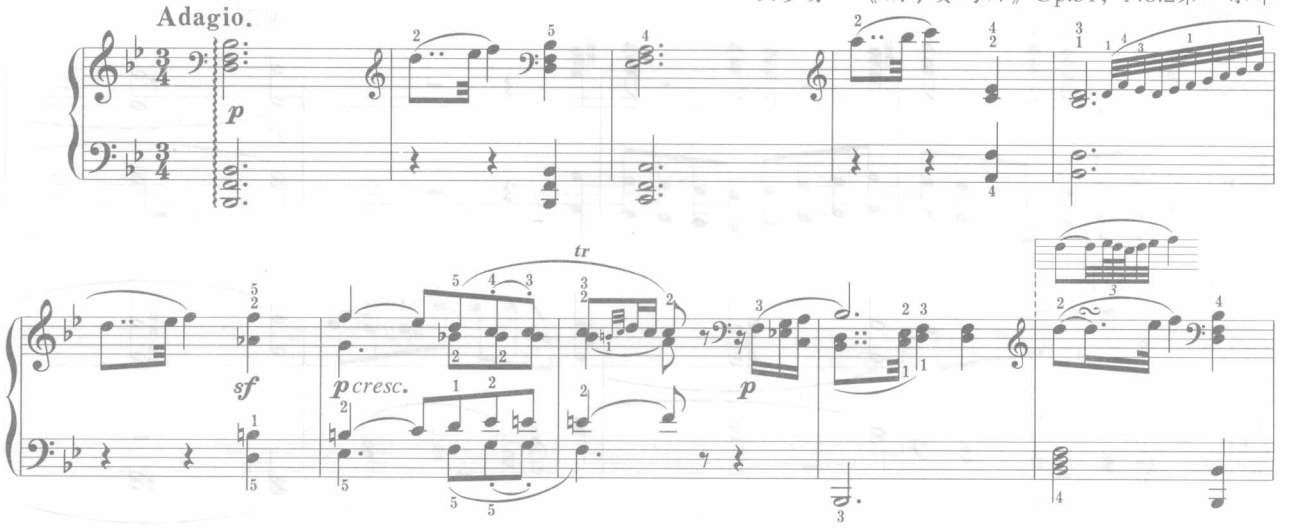
从以上图式中可以看出在第一呈示部中副部并没有稳定在从属调性上，只有在第二呈示部时，主副部在调性上的关系才符合奏鸣曲式的原则。同时，第二呈示部的规模比第一呈示部要大的多，使第一呈示部从某种意义上具有乐队序奏的意义。

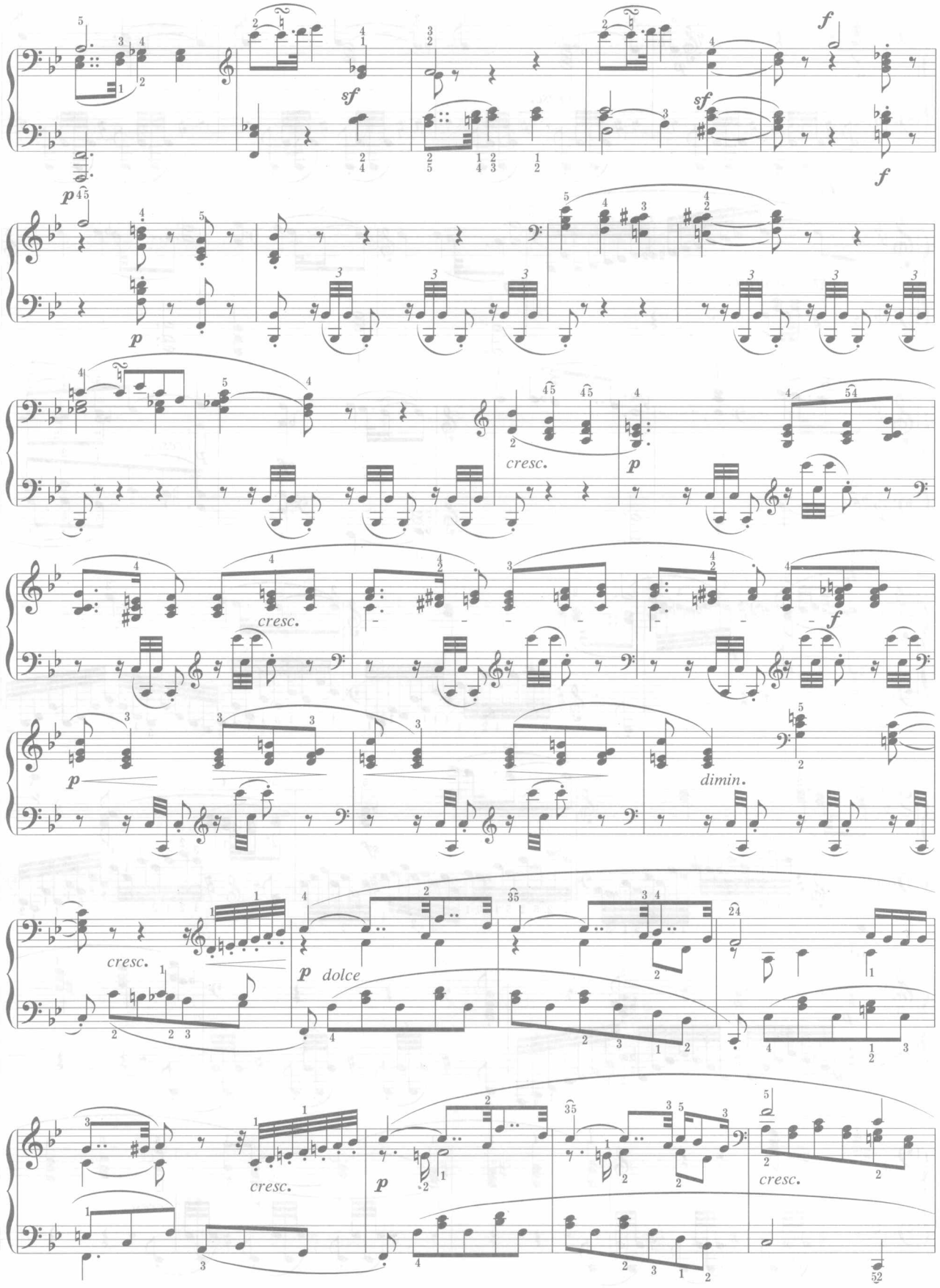
作业 4

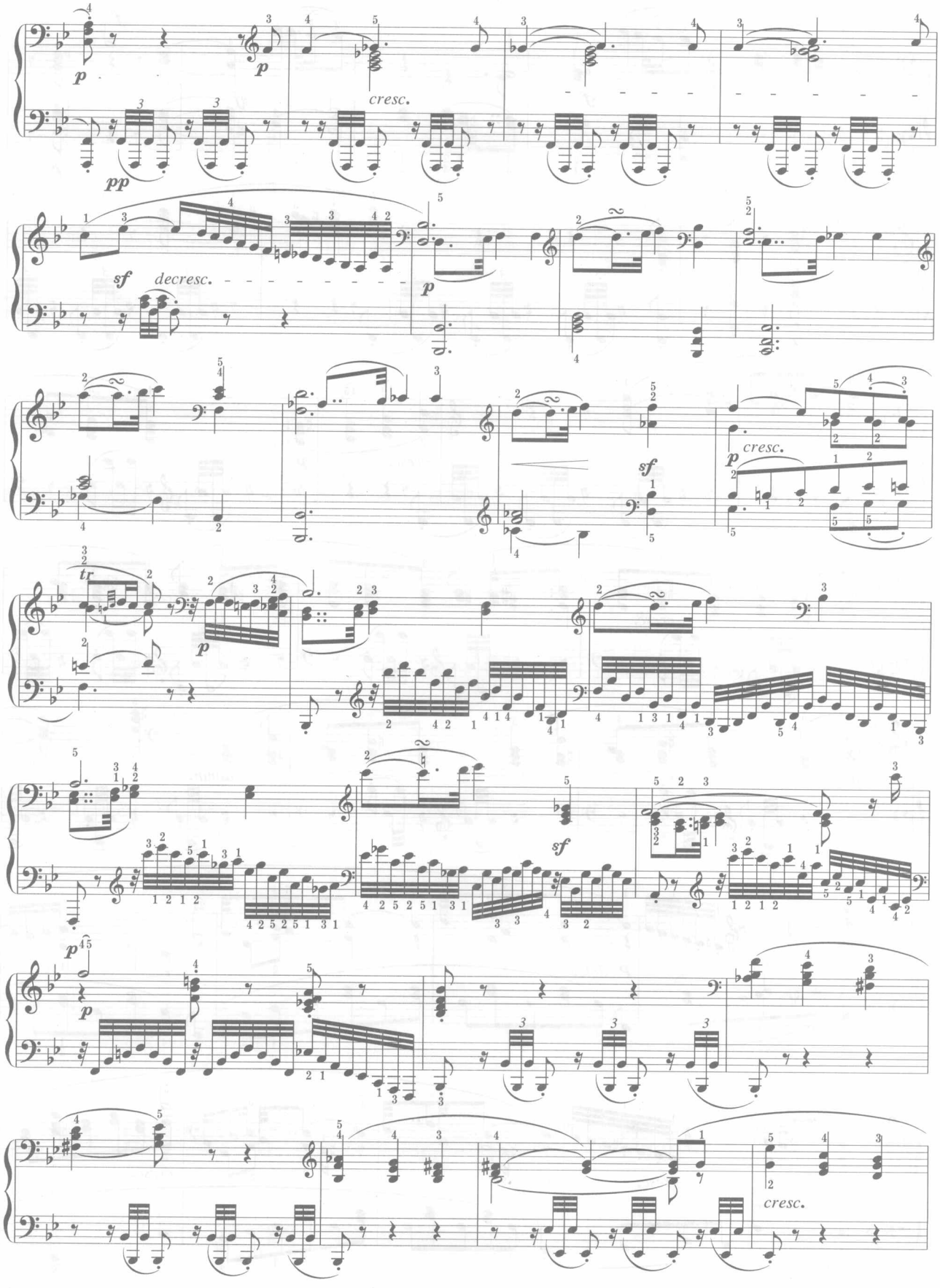
作业 8-5　分析贝多芬《钢琴奏鸣曲》(Op.31，No.2)第二乐章

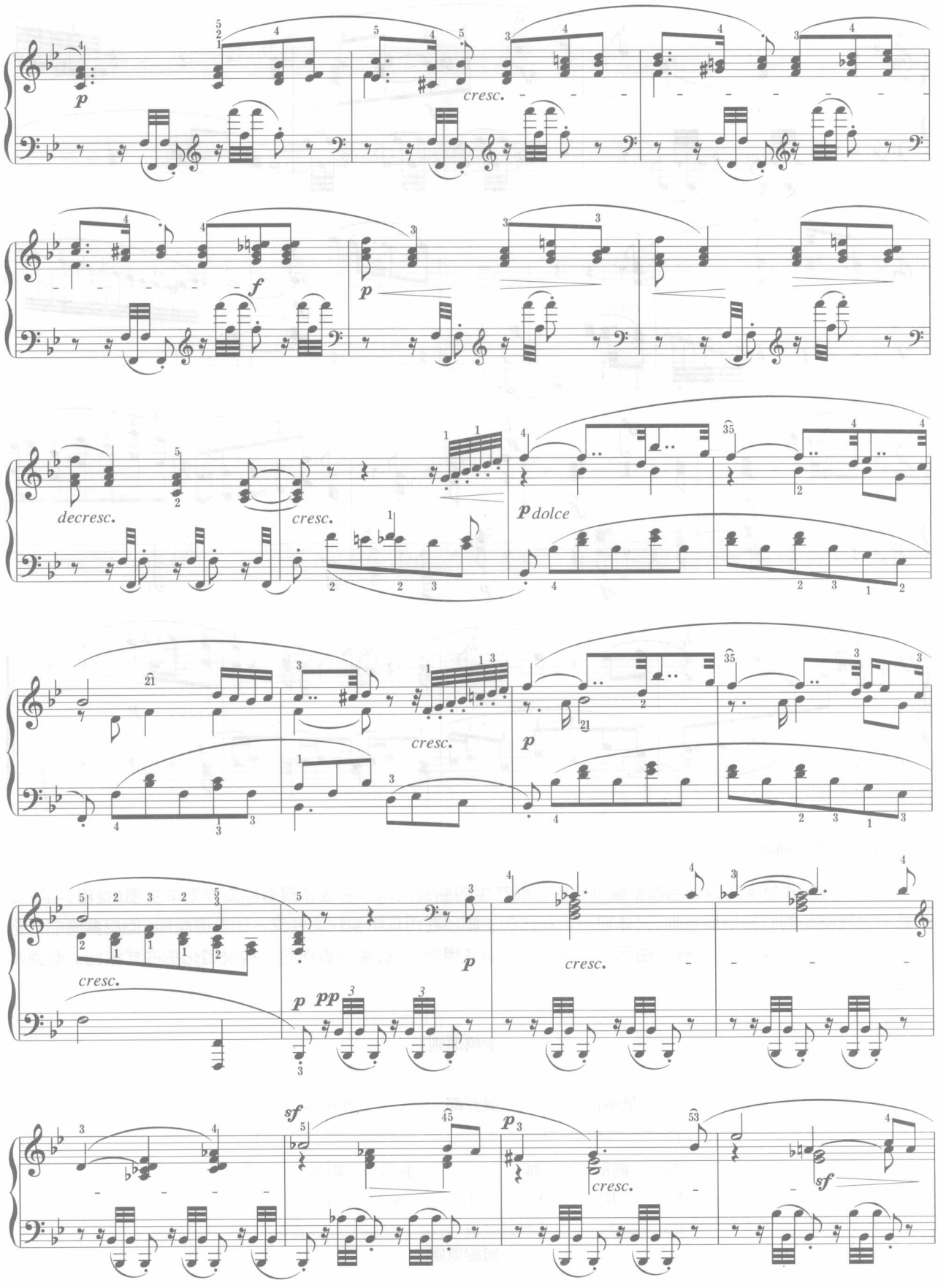
分析提示：奏鸣曲式在实际应用中会出现很多变体，常见的有主副部倒装再现、省略展开部的奏鸣曲式、双呈示部的奏曲式等。在分析时，先确定呈示部与再现部中主副部的位置，然后分析它与典型奏鸣曲式的不同。

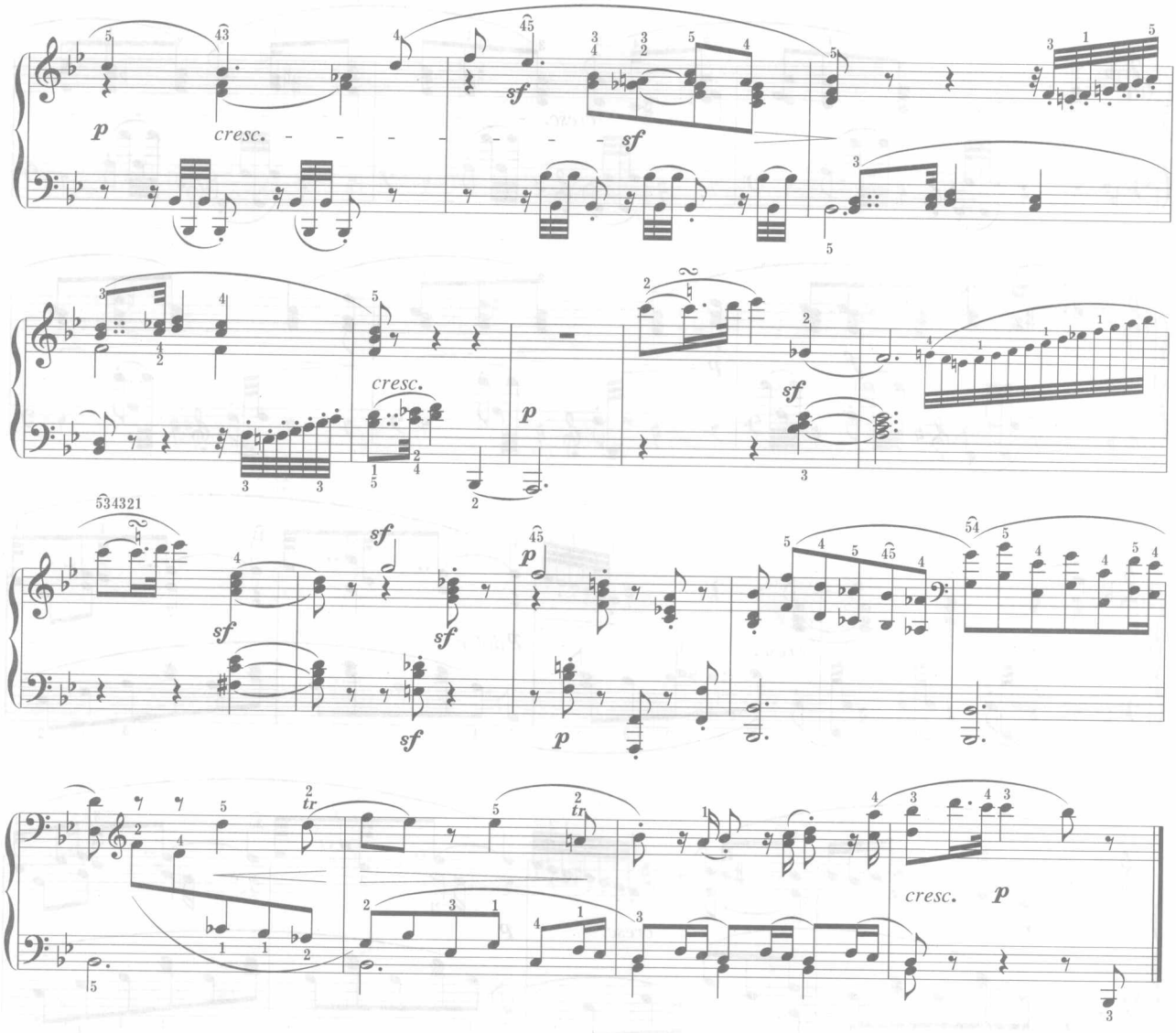
贝多芬　《钢琴奏鸣曲》Op.31，No.2第二乐章




sf
sf
f
f
p
p
cresc.
p
cresc.
f
p
dimin.
cresc.
p dolce
cresc.
p
cresc.

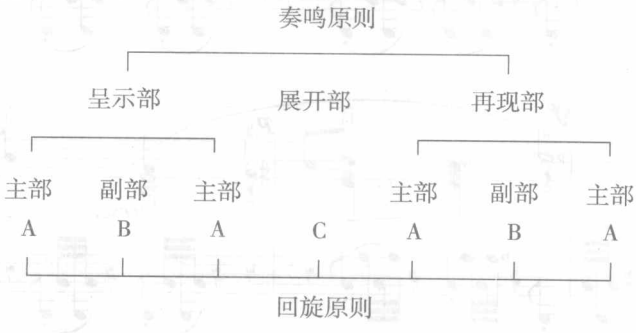

p
pp
cresc.
sf
decresc.
p
sf
cresc.
tr
p
sf
p
cresc.


p
cresc.
f
p
decresc.
cresc.
p dolce
cresc.
p
cresc.
p
pp
p
cresc.
sf
p
cresc.
sf



四、回旋奏鸣曲式

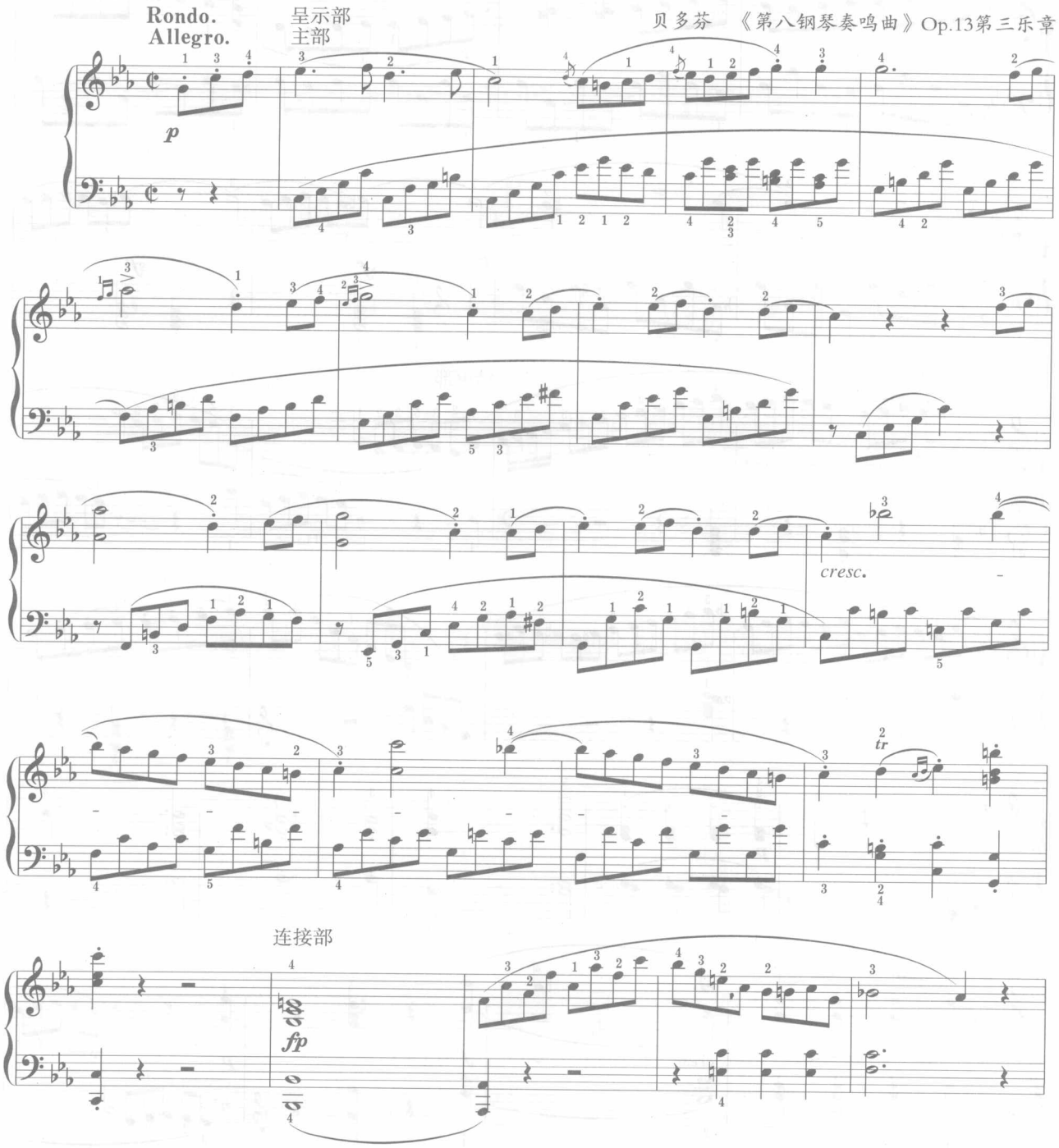
回旋奏鸣曲式是奏鸣原则与回旋原则相结合而产生的曲式结构。它既体现着回旋原则中主部(叠部)与不同的插部之间交替的回旋结构原则，又体现出相对比的主副部在再现中实现调性统一的奏鸣原则。回旋奏鸣曲式是一种多结构原则并存的曲式结构，由于它在器乐作品中使用很普遍，常被看作是一种规范化的曲式结构。回旋奏鸣曲式的结构如下：

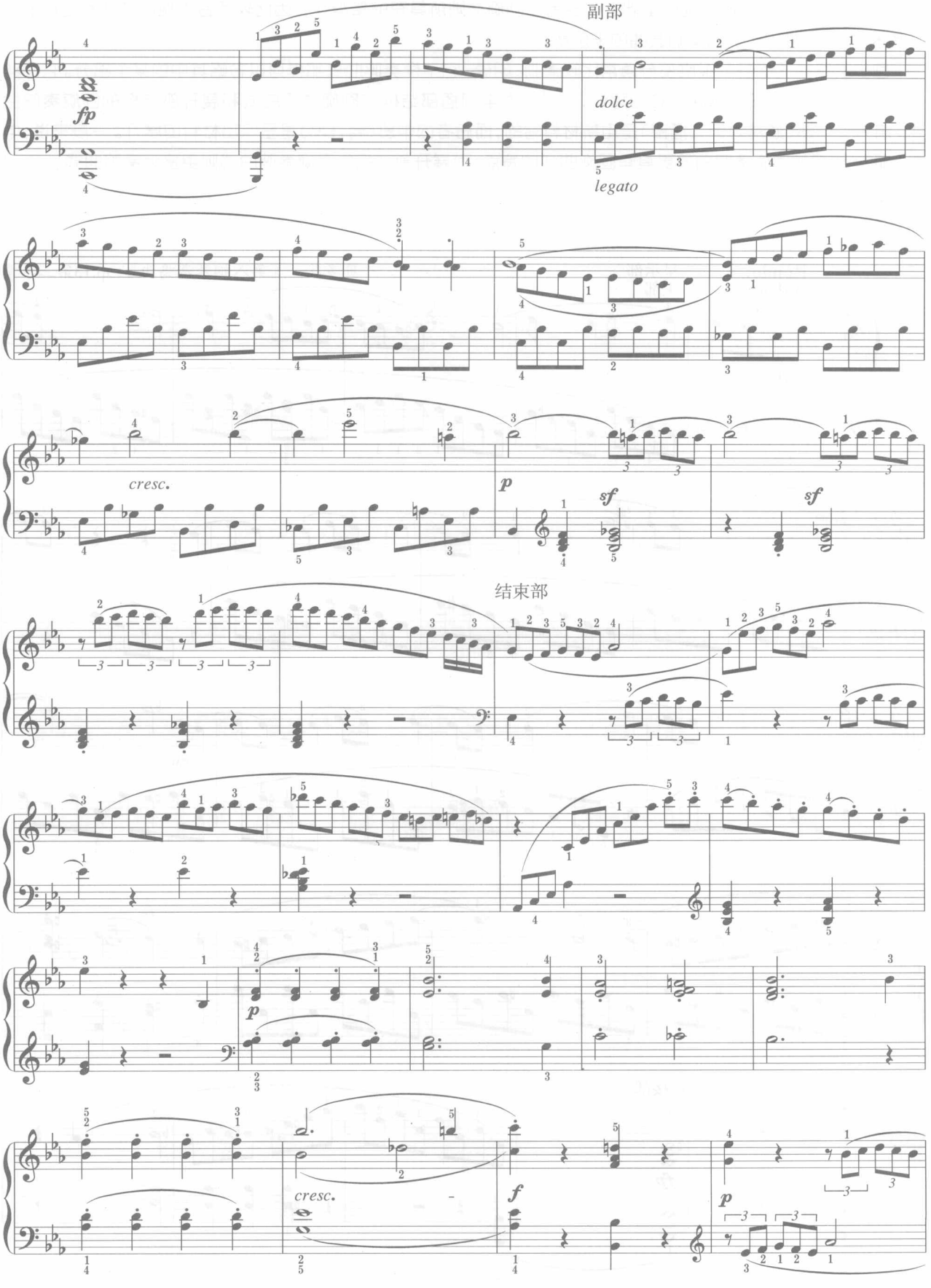


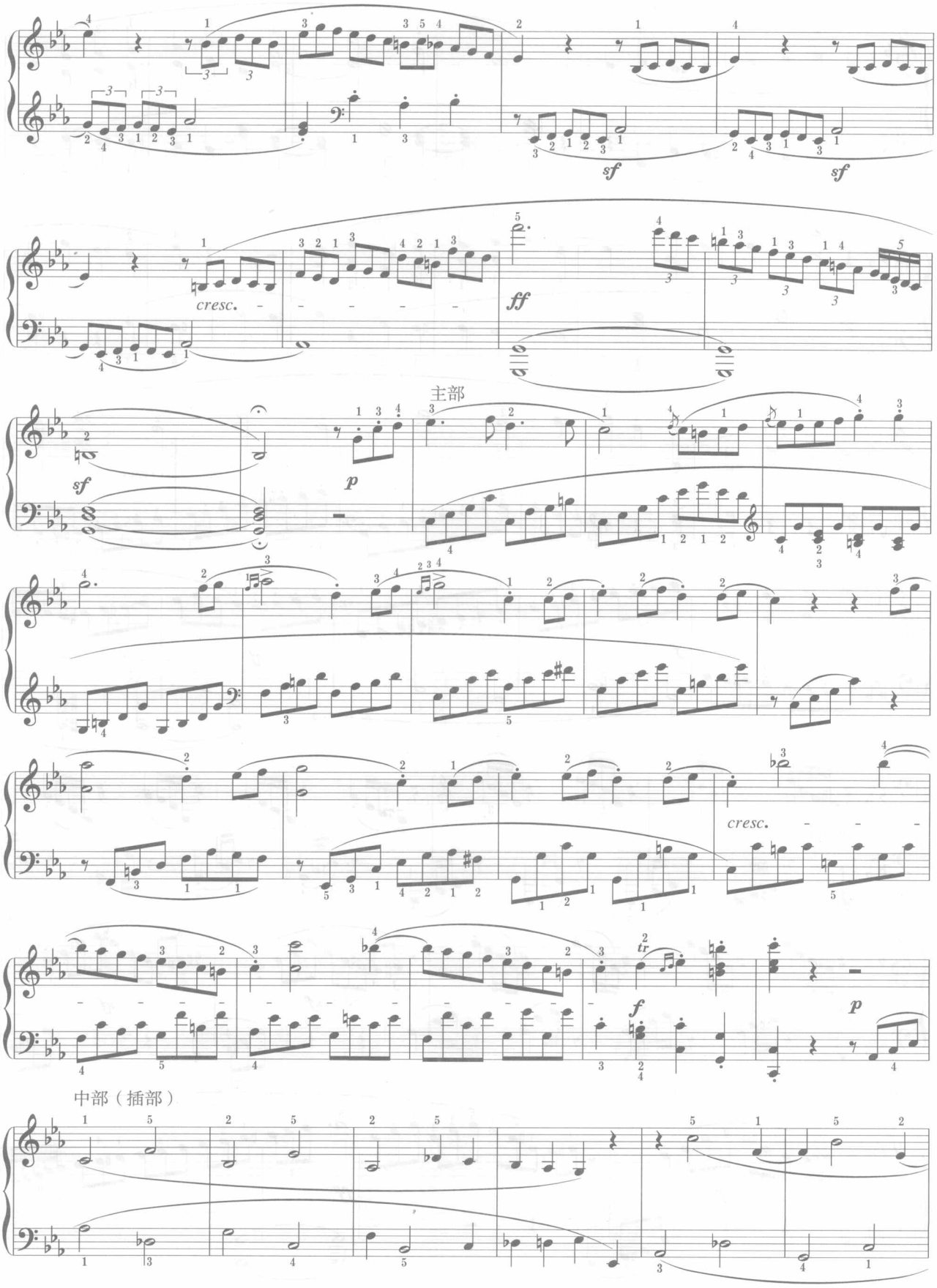
回旋奏鸣曲式在奏鸣原则的基础上又融合了回旋原则所具有的舞蹈性，因此较适合表现总结性和比较统一的音乐内容，常常用于奏鸣交响套曲的末乐章。

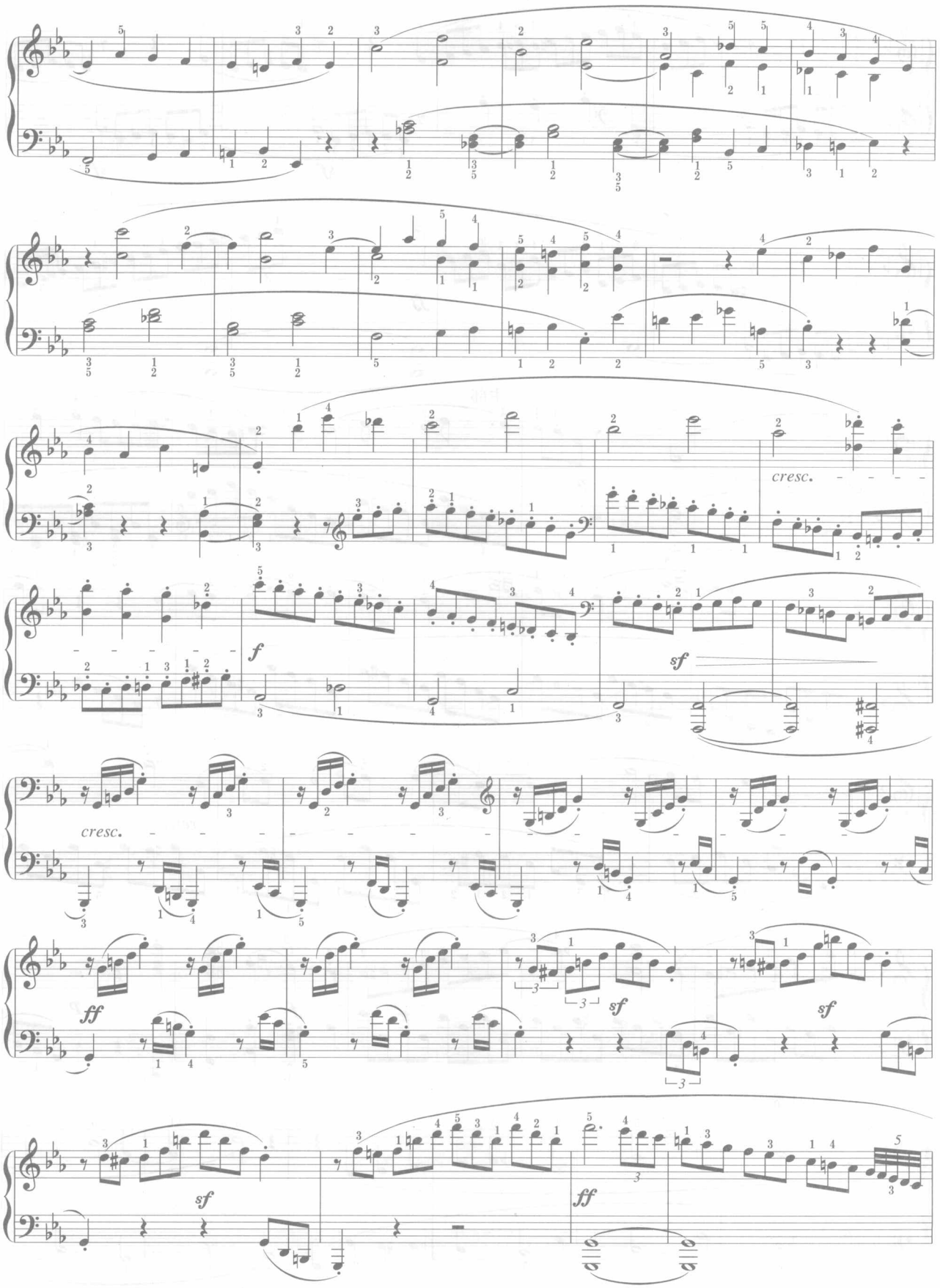
回旋奏鸣曲式的各个组成部分通常比较清晰、明确。它不像奏鸣曲式那样可以省略其中的某个部分。它的种类主要取决于展开部（中间插部）的写法，一般分为中间插部结构的回旋奏鸣曲式和展开部结构的回旋奏鸣曲式。前者的中部（通常为第二插部）是用新材料写的，而后者的中部（展开部）是呈示部材料的展开。一般来说，中部为插部结构的回旋奏鸣曲式更具有回旋曲式的特点，而展开部结构的回旋奏鸣曲式则更接近奏鸣曲式。

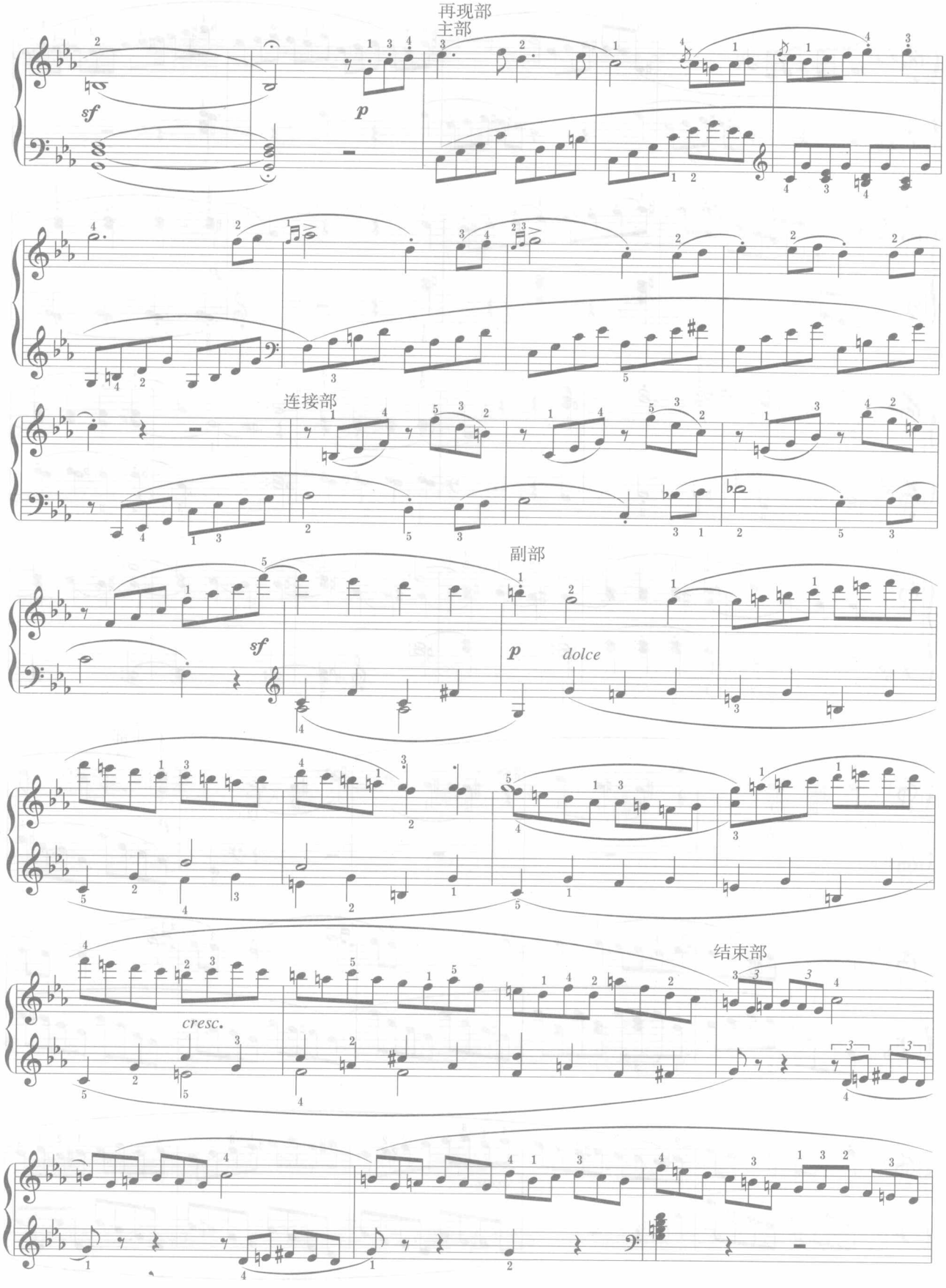
【例8-10】

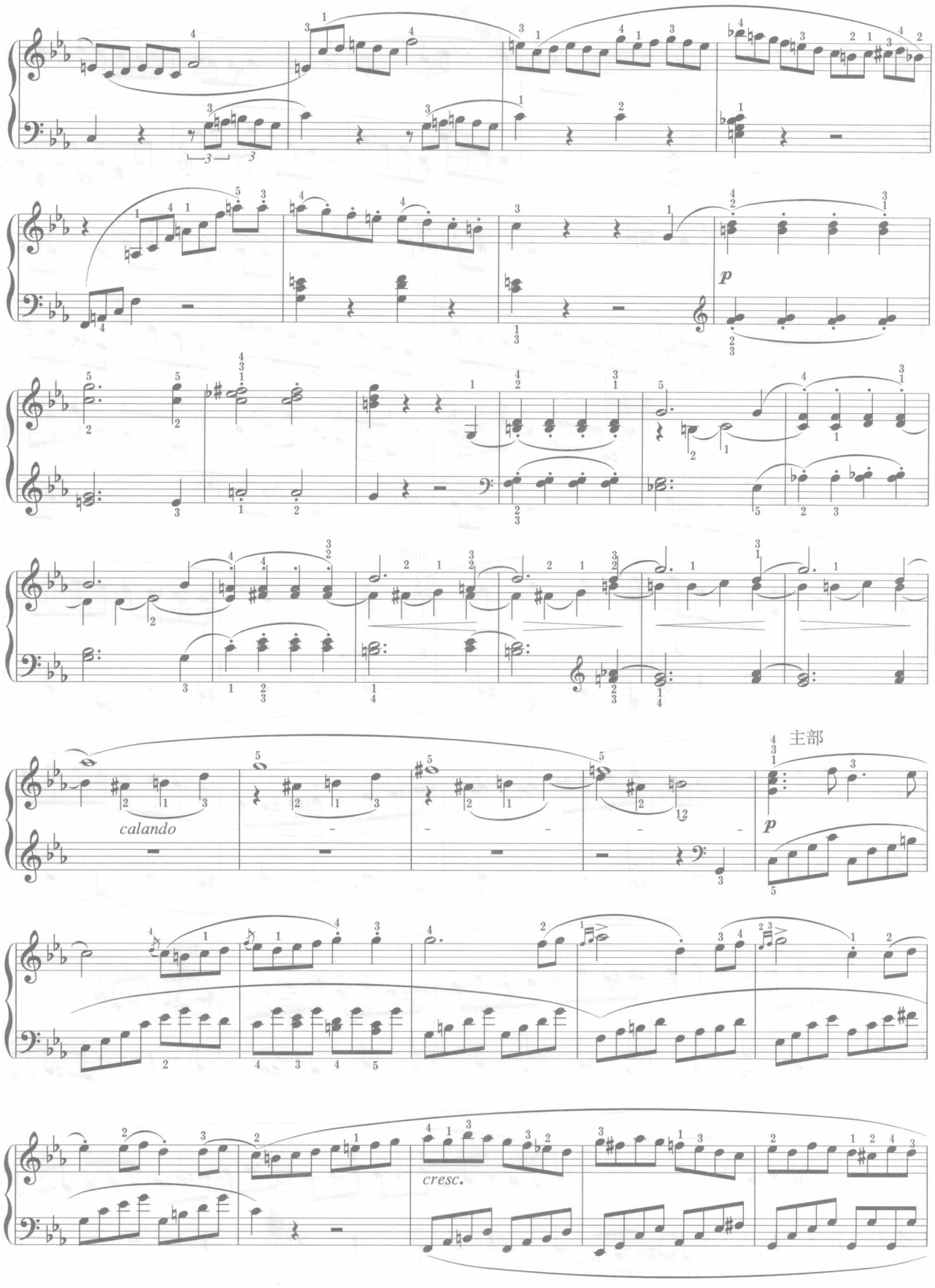


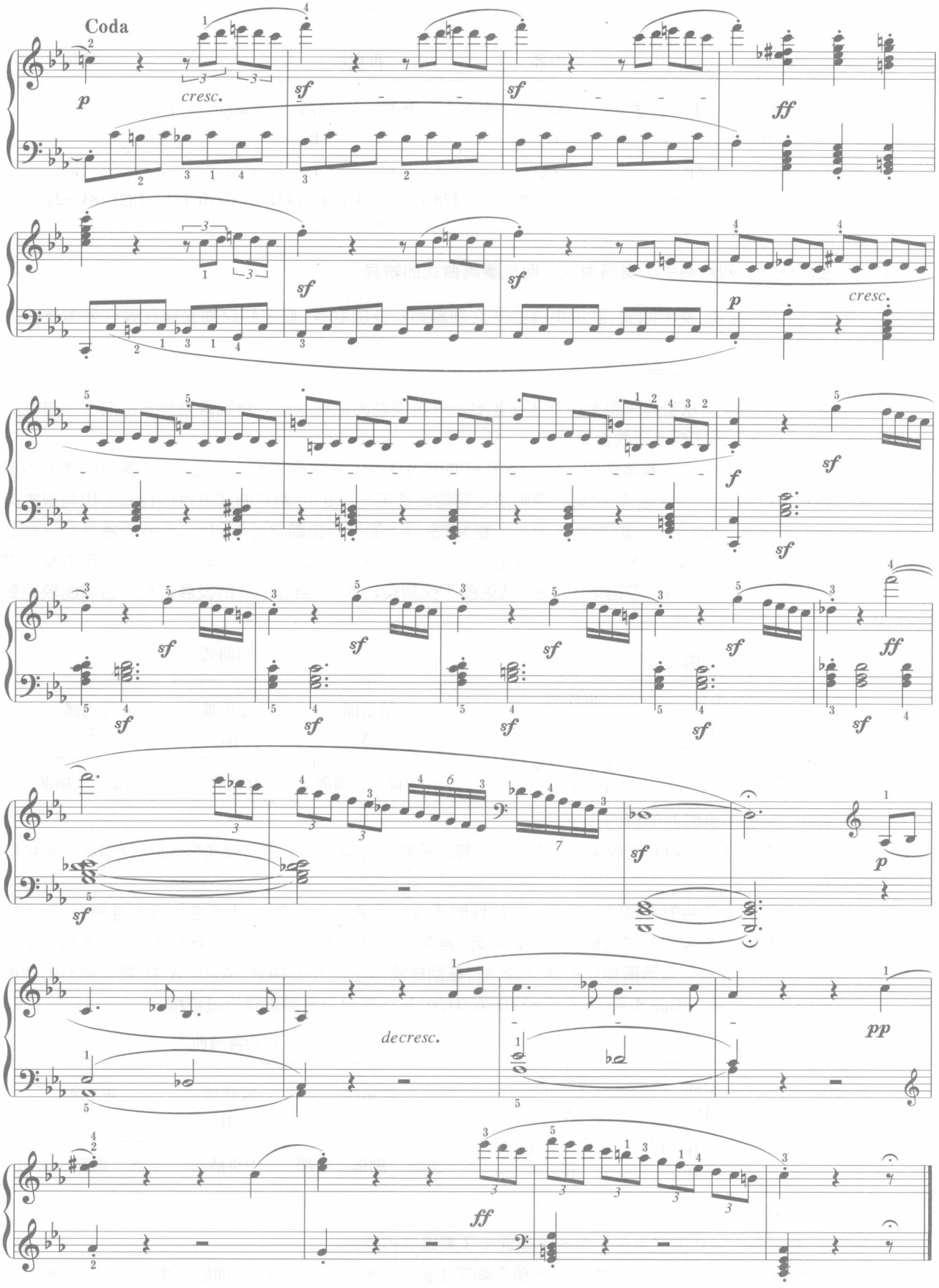

副部
fp
dolce
legato
cresc.
p
sf
sf
结束部
p
cresc.
f
p


sf
sf
cresc.
ff
主部
sf
p
cresc.
f
tr
p
中部（插部）

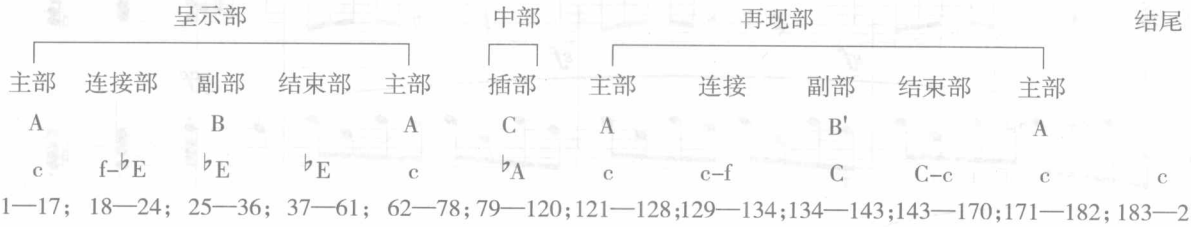

cresc.
f
sf
cresc.
ff
sf
sf
sf
ff


再现部
主部
sf
p
连接部
副部
sf
p
dolce
cresc.
结束部


p
calando
主部
p
cresc.


Coda
p
cresc.
sf
sf
ff
sf
sf
p
cresc.
f
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
ff
sf
sf
p
decresc.
pp
ff

上例的结构图式为：



五、复三部曲式、回旋曲式、奏鸣曲式、回旋奏鸣曲式的辨异

复三部曲式、回旋曲式、奏鸣曲式、回旋奏鸣曲式之间具有广泛的联系，但它们之间又存在着许多本质性的差别。

1.复三部曲式与奏鸣曲式的异同

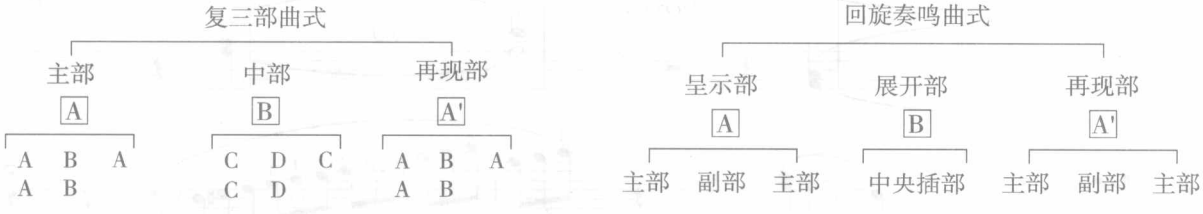
复三部曲式与奏鸣曲式从整体来看都体现了三部性——再现性的结构原则。特别是当复三部曲式的首尾两部由二段式构成时，在外部结构上更为接近。

但复三部曲式与奏鸣曲式有着本质的区别。复三部曲式再现时不会出现调性上的变动，而奏鸣曲式的再现部中副部必然要进行调性上的变动，完成奏鸣原则所必需的调性统一。此外，两者曲式进行的程式上也有很大的不同。复三部曲式突出的是以呈示部（特别是第一主题）占主导下的不同主题之间的对比，不强调各部分之间连贯、因果式的发展逻辑。而奏鸣曲特别强调在调性结构力下不同的两个主题从对比逐渐走向统一的连贯发展过程。这样的结果就使得在奏鸣曲式中诸如连接部、结束部不仅规模较大，而且在曲式的发展过程中占有比较重要的作用。

2.复三部曲式与回旋奏鸣曲的异同

复三部曲式与奏鸣曲式也具有比较密切的关系。当复三部曲式的首尾两部由三段式构成时，两者在外部结构上更为接近。

复三部曲式与回旋奏鸣曲的本质区别在于前者再现时不会出现调性上的变动，更不会出现调性统一；而再现时副部出现调性依附是回旋奏鸣曲式的根本原则。此外，通常复三部曲式的三个部分在规模上相当；而回旋奏鸣曲式的中间插部则很少具有与呈示部相当的规模。最后，在回旋奏鸣曲式 A+B+A+C+A+B¹+A 中，每个部分都可能是二段式或三段式；但在复三部曲式 A+B+A+C+A+B+A 中，A、B 一般都是乐段或复乐段结构。

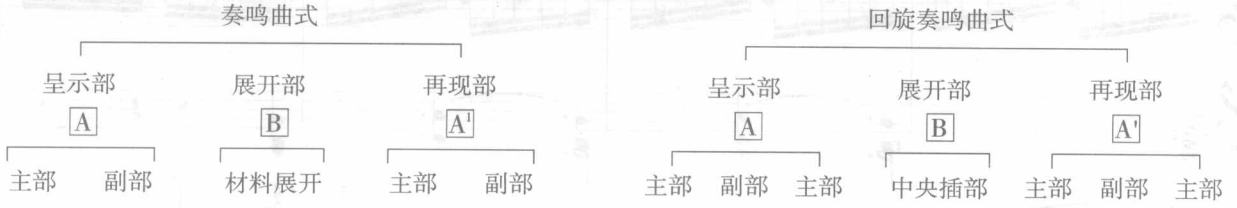


3.奏鸣曲式与回旋奏鸣曲式的异同

奏鸣曲式、回旋奏鸣曲式的联系在于两者都体现出了奏鸣结构原则。

两者的区别在于， 奏鸣曲式不可能在展开部之间在主调上完整再现主部主题，而回旋奏鸣曲式形成的基本

条件之一就是在展开部之前在主调上再现主部。此外，它们在曲式发展程式上也有所不同，典型的奏鸣曲式更强调连贯发展过程，而回旋奏鸣曲式经常突出舞蹈性、统一性的回旋原则。



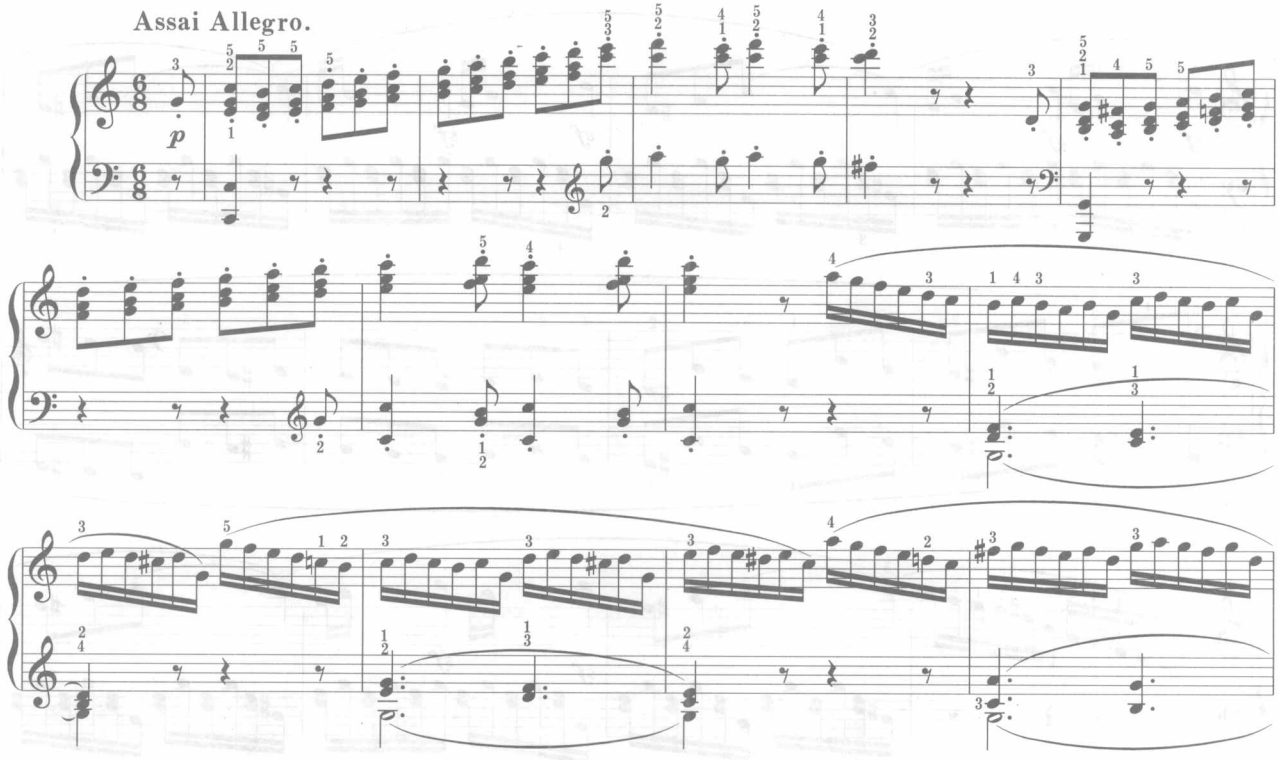
4.回旋曲式与回旋奏鸣曲式的异同

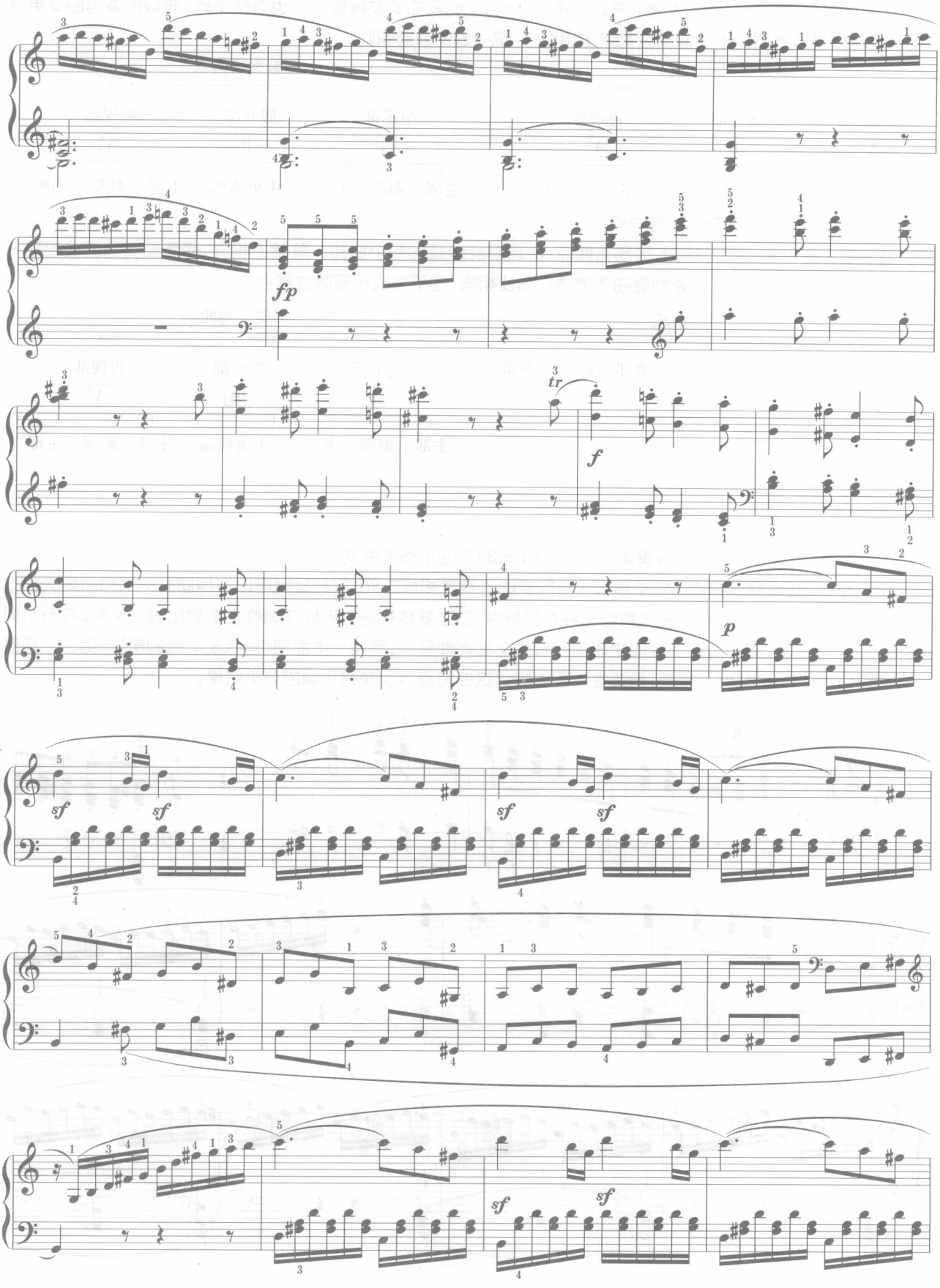
两者在外部形态上十分相似，区别有两点：普通回旋曲式的各个插部一般都不相同，而回旋奏鸣曲式的第一插部（副部）会再现。其次，普通回旋曲式的插部即使相同，也不可能出现调性附合。

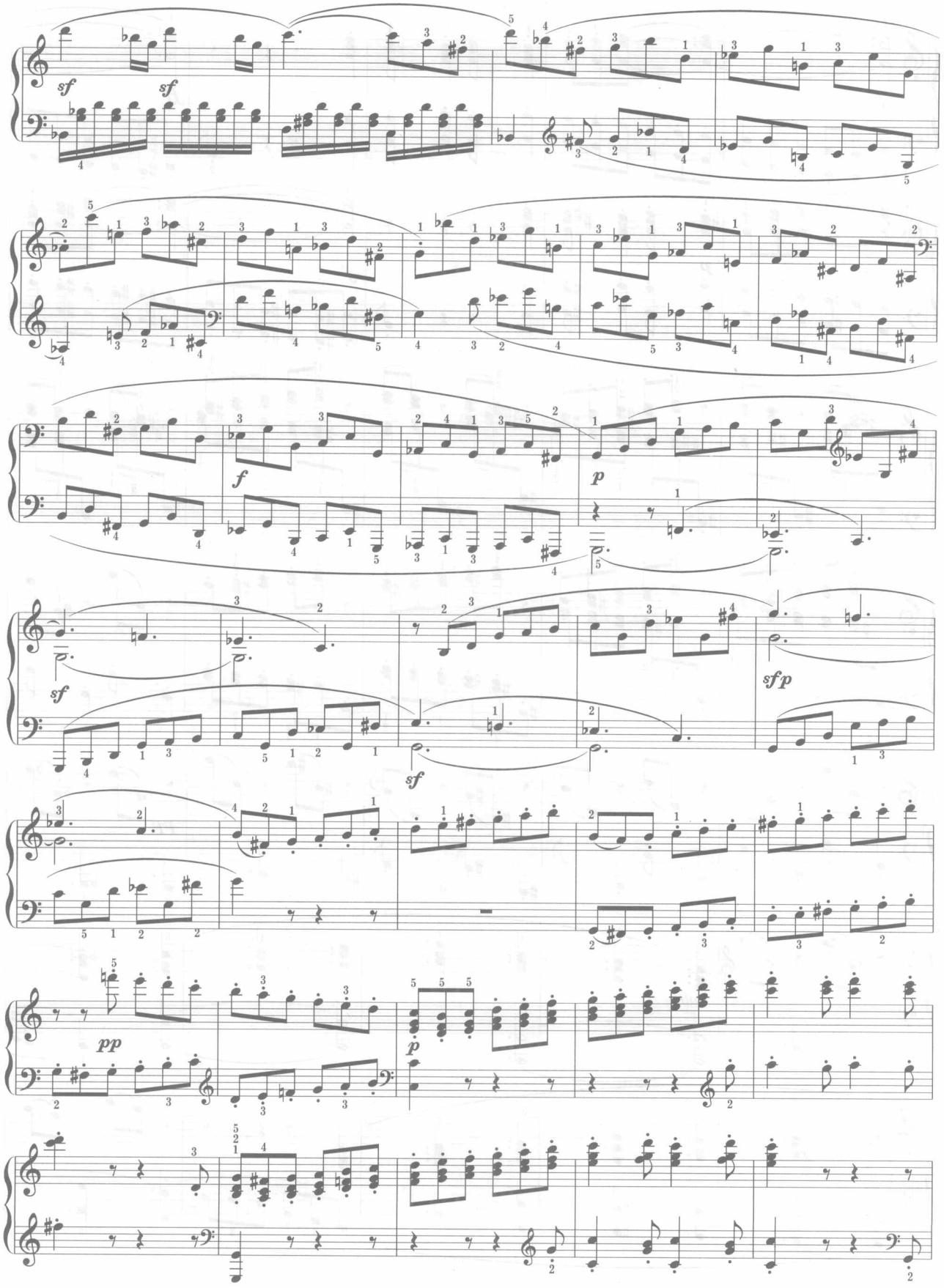
作业 5

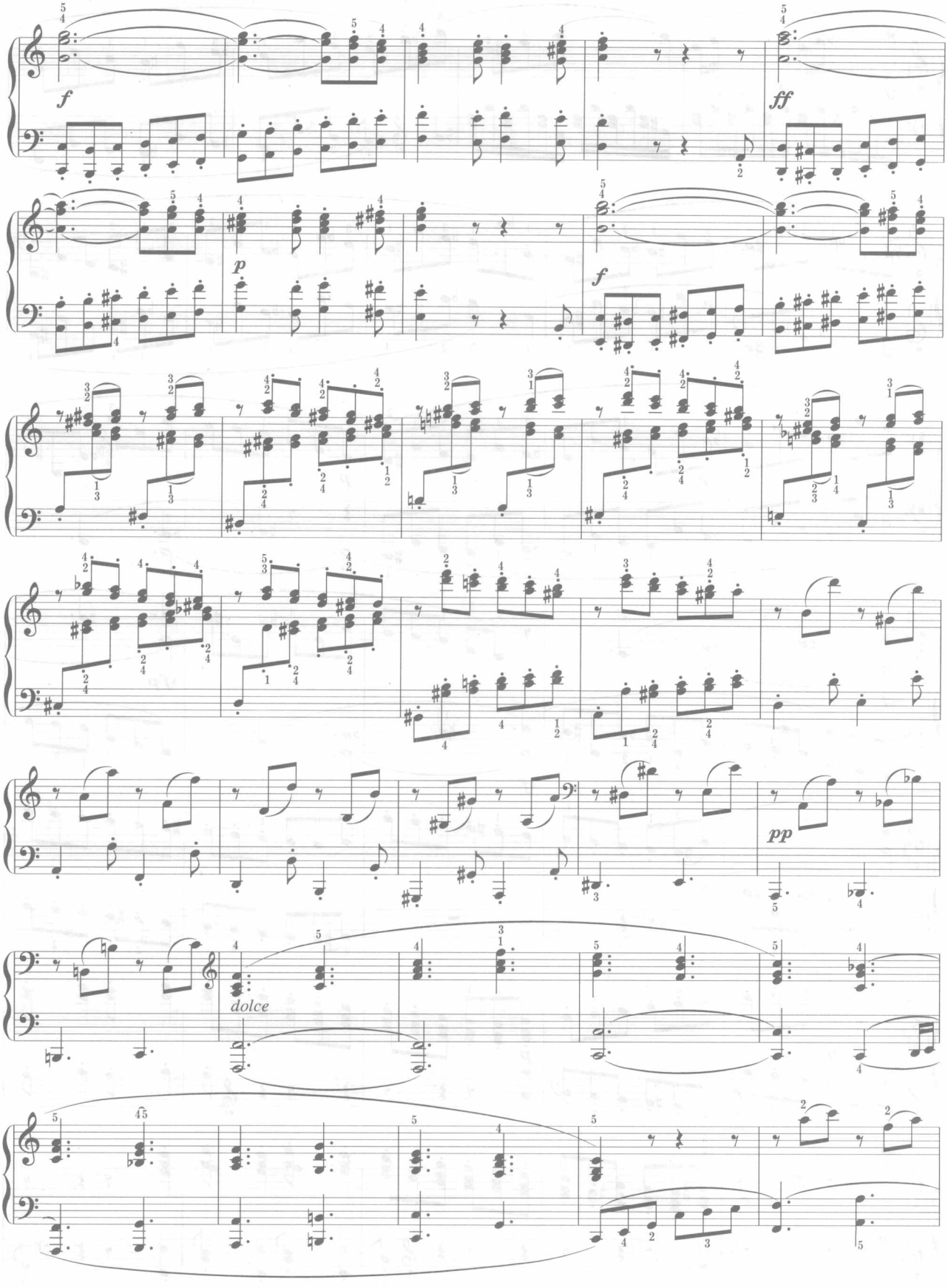
作业 8-6　分析贝多芬《钢琴奏鸣曲》（Op.2 No.3）第四乐章的曲式结构。

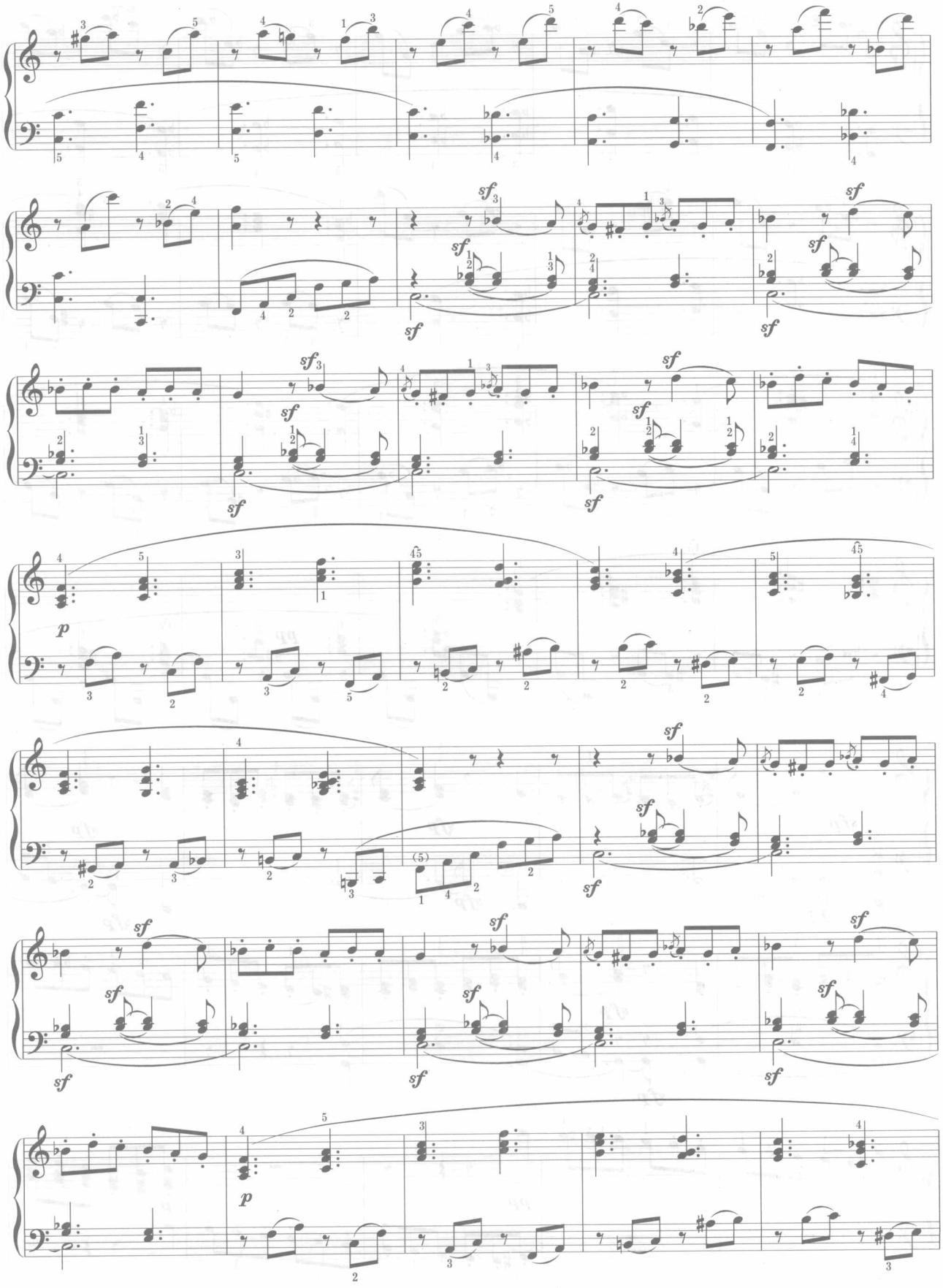
分析提示：回旋奏鸣曲式在外部形态上与回旋曲式有着相似之处，在分析时可以利用回旋的结构原则去确定各部分的位置。同时，回旋奏鸣曲式有自己独有的特点，这主要体现在主部副在调性上的对比统一关系。在分析时也可以先确定主部（叠部），它在全曲中出现时总是在主调性呈示，而第一个插部（呈示部中的副部）与第三个插部（再现部中的副部）在材料上相同，但调性不同。根据这些特点可以获得正确的分析结果。

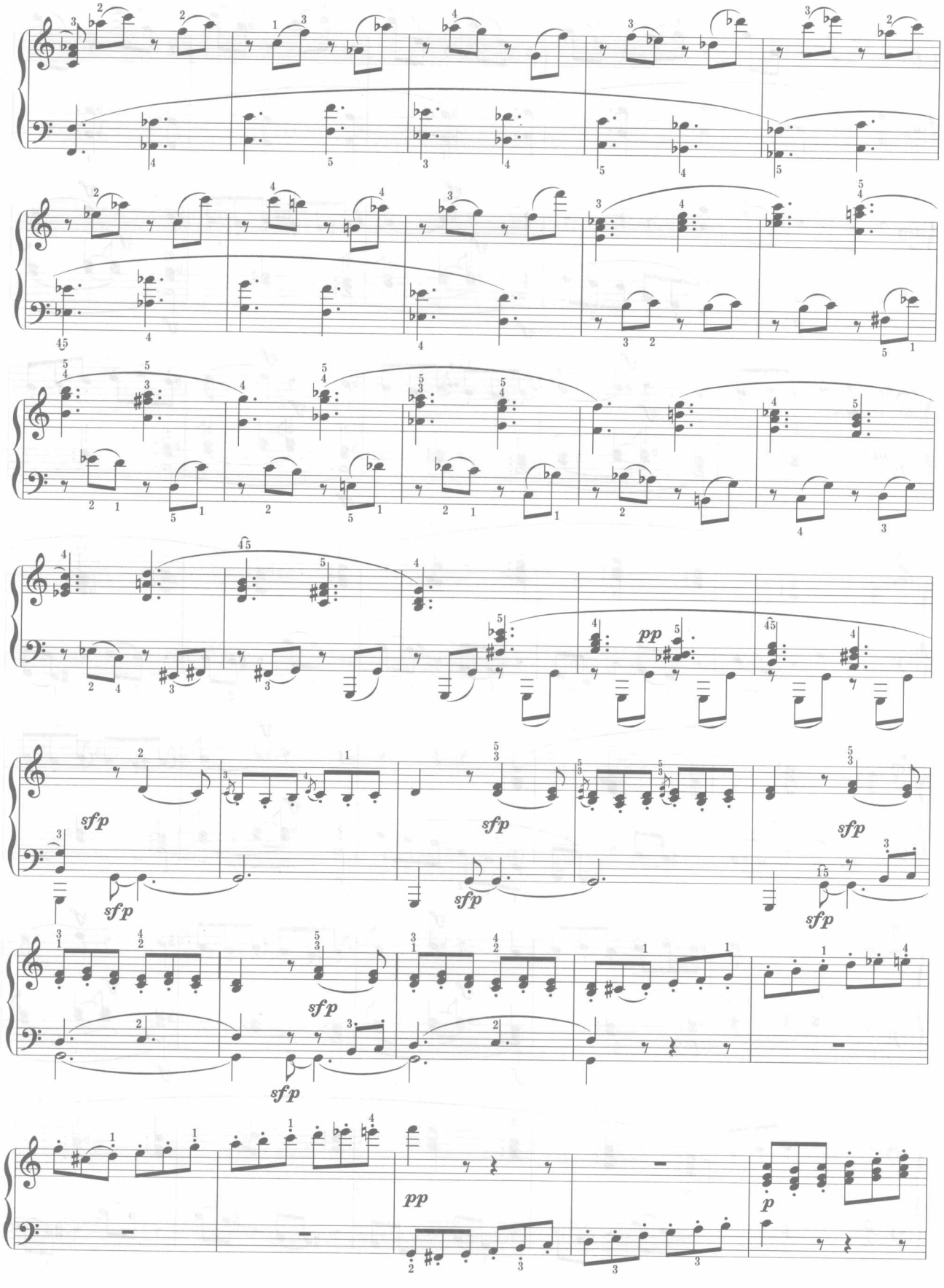


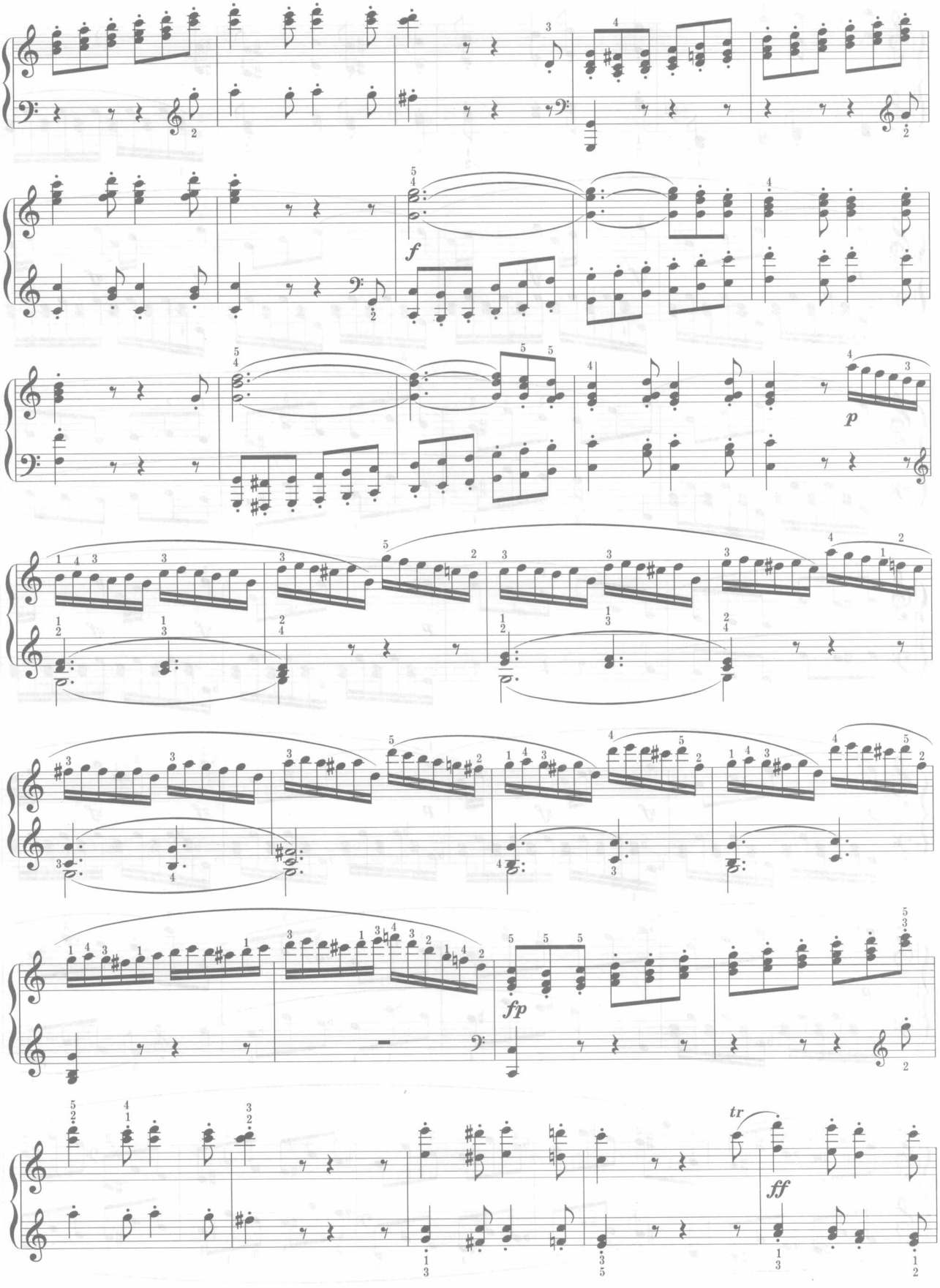

fp
tr
f
p
sf
sf
sf
sf
sf
sf

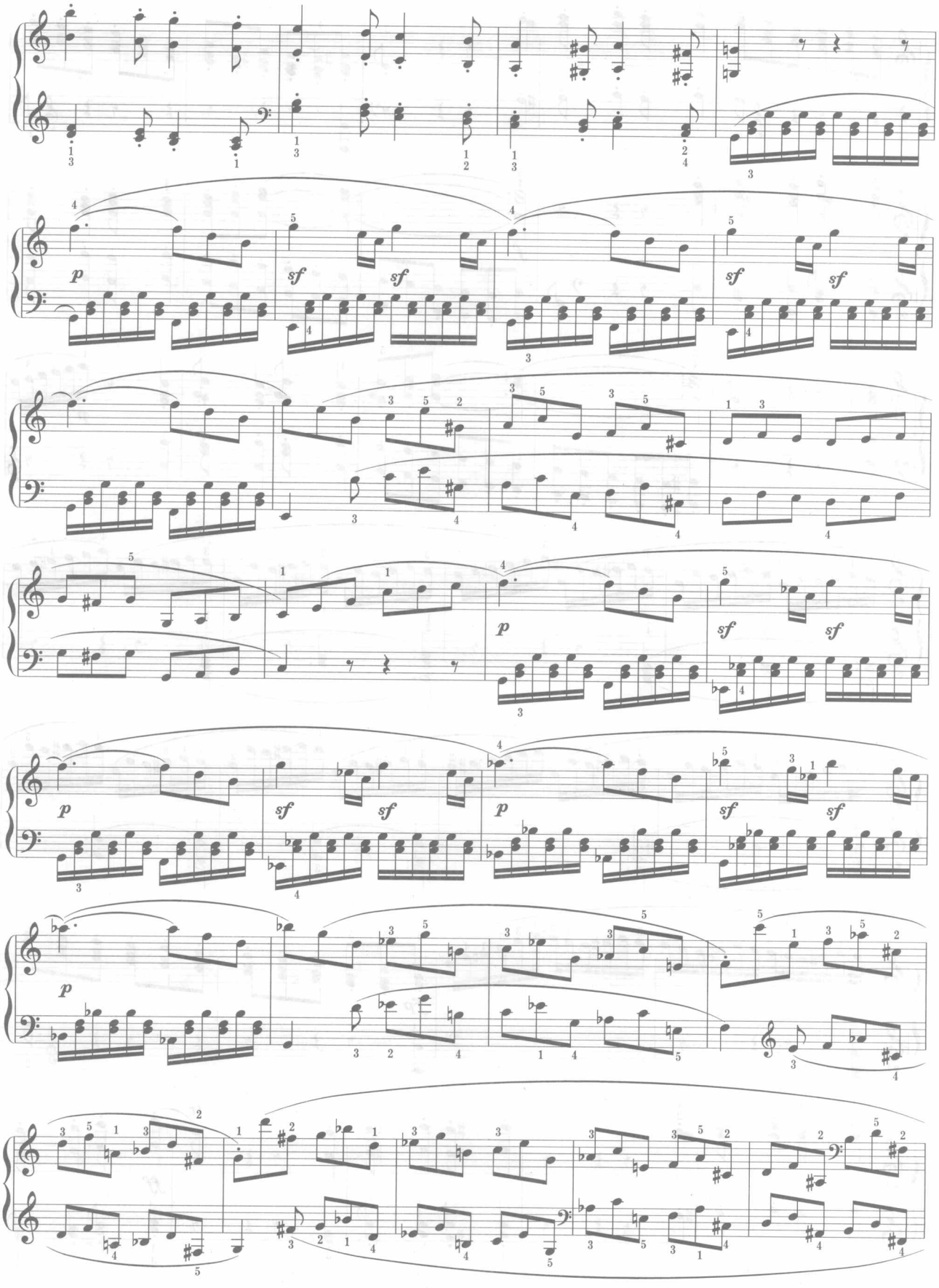

sf
sf
f
p
sf
sf
sfp
pp
p

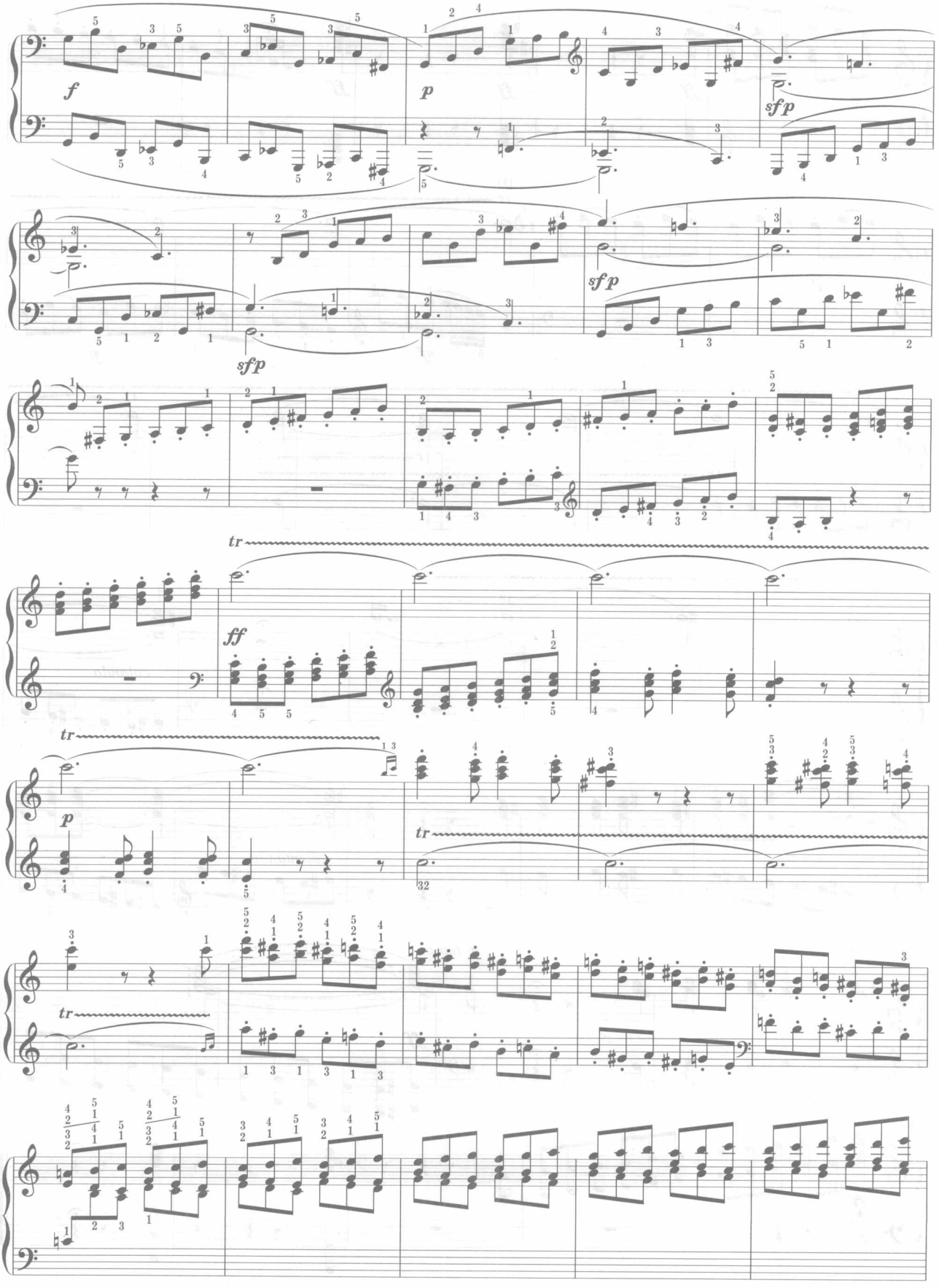

f
ff
p
f
pp
dolce

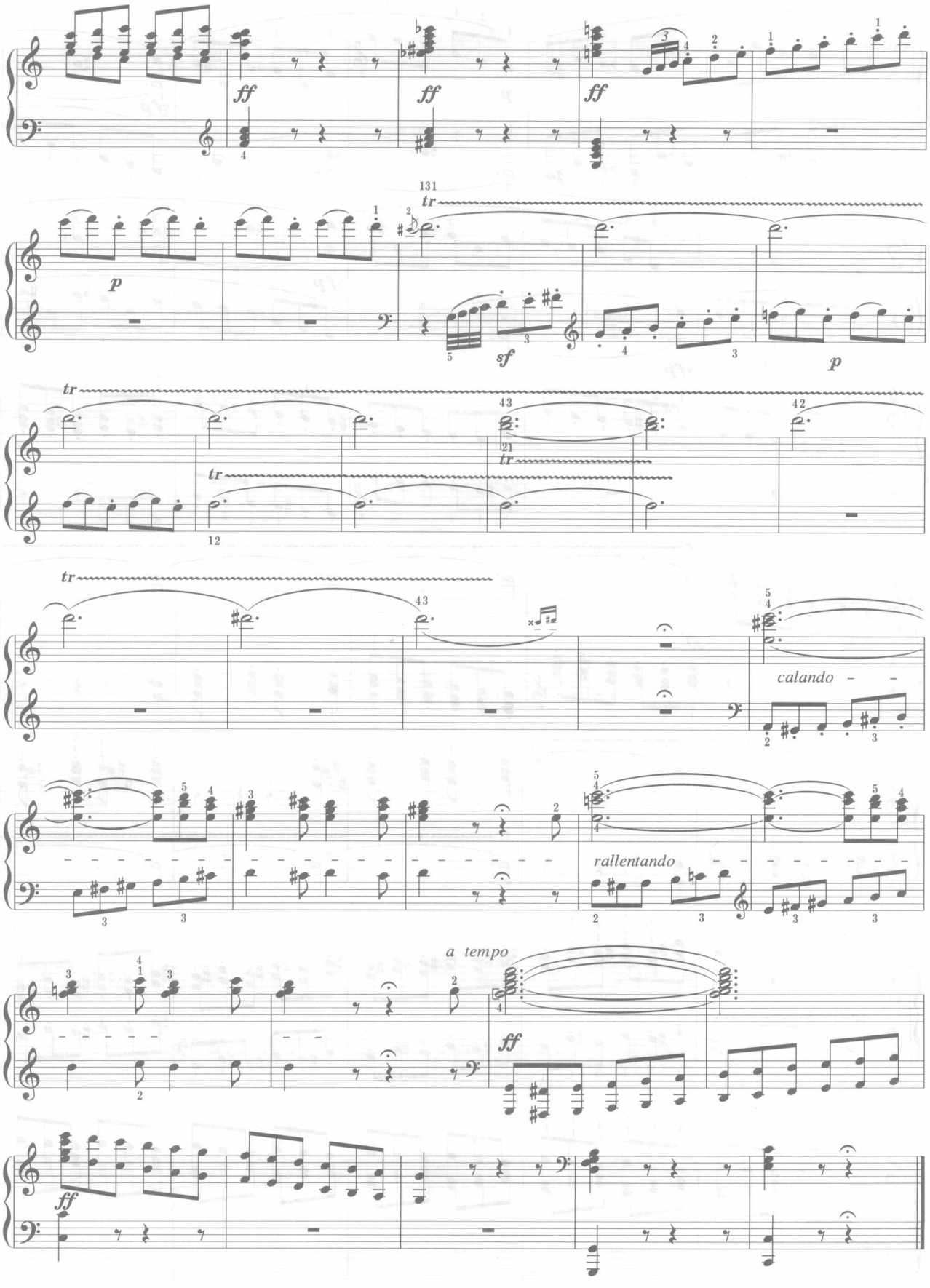



pp
sfp
sfp
sfp
sfp
sfp
sfp
pp
p


f
p
fp
tr
ff


p
sf
sf
sf
sf
p
sf
sf
p
sf
sf
p
sf
sf
p


f
p
sfp
sfp
sfp
tr
ff
tr
p
tr
tr


ff
ff
ff
131
tr
p
sf
p
tr
tr
43
21
42
12
tr
43
calando
rallentando
a tempo
ff
ff

第三节 套曲结构

【本节要点】

套曲在西方专业音乐发展史中占有重要的地位。它不仅具有曲式结构的意义，更具有突出的体裁意义。在本节中，主要掌握以下内容：

1.掌握古组曲、新型组曲、奏鸣—交响套曲的基本特点；

2.了解组歌、康塔塔、清唱剧等声乐套曲的结构特点；

3.理解组曲与交响套曲在整体结构逻辑方面的异同。

一、基本概念

联合两个以上具有统一艺术构思的对比乐章，即构成套曲曲式。套曲中的各个乐章有着自己独立完整的曲式，各乐章在体裁、性格方面形成对比。同时各乐章在音乐的总体面貌和表现内容上又存在密切的联系，体现出统一的艺术构思。套曲规模宏大，适于表现复杂、曲折的内容。套曲的各乐章之间呈并列关系，各乐章可以独立演奏。其统一的艺术构思往往体现在套曲整体的调性布局、材料组织、速度安排等方面。

套曲可分为器乐套曲和声乐套曲两大类。器乐套曲主要包括古组曲、新型组曲、奏鸣—交响套曲；声乐套曲主要包括组歌、康塔塔、清唱剧、歌剧。

一般来说，组曲（包括古组曲、新型组曲、声乐套曲）各乐章的独立性较强，它们的联系主要体现在表现内容的统一，而各乐章在音乐材料、调性、曲式结构等方面缺少统一的构思。奏鸣—交响套曲则是在整体构思的基础上创作的套曲形式，各个乐章在材料、调性、音乐情绪、曲式结构、速度等方面都体现出整体的构思与逻辑安排，体现着一个完整的乐思发展过程。

二、器乐套曲

（一）古组曲

古组曲是17、18世纪流行于欧洲的一种典型的套曲结构形式，广泛地应用在巴罗克时期的音乐之中。其基本特点是套曲中的每首乐曲都是舞蹈性的，而且组成套曲的各乐曲都用同一调性。几乎每首乐曲都是由古二部曲式构成，强调节拍节奏的对比。

古组曲经常是以四个基本舞曲为基础构成，它们依次是：阿勒曼德舞曲，源于德国，$\frac{4}{4}$拍，是一种中速、平稳的舞曲。库朗特舞曲，源于法、意。源于法国的库朗特舞曲是中速，$\frac{3}{2}$拍与$\frac{6}{4}$拍相交替；源于意大利的速度较快，以$\frac{3}{4}$拍和$\frac{3}{8}$拍为主。萨拉班德舞曲，源于西班牙，慢速，是一种三拍子的典雅庄重、略显伤感的舞曲，以强拍在第二拍上为主要特征。吉格舞曲，源于英国，以三拍子为主，是一种速度很快、性格活泼的舞曲。在古组曲的四首基本乐曲中，萨拉班德常采用主调音乐写法，其他各曲则以复调风格为主，最后的吉格舞曲常常采用赋格写法。

除了这四个基本舞曲外，古组曲中往往还加进其他的舞曲或非舞曲的段落。如在萨拉班德舞曲和吉格舞曲之间常常加进小步舞曲、布列舞曲、加沃特舞曲等。此外古组曲还可能出现其他舞曲，如恰空、帕凡舞曲、苏格兰舞曲、帕萨卡利亚等。有些古组曲还会出现形式比较自由的乐曲，如前奏曲、幻想曲、序曲，等等。

以巴赫《英国组曲》中的第一组曲为例。该组曲共由10首舞曲组成。它的曲目组成情况如下：

I. 前奏曲（Prélute）　　II. 阿勒曼德舞曲（Allemande）

III. 库朗特舞曲 I（Courante I）　　IV. 库朗特舞曲 II（Courante II）

V. 复奏曲 I（Double I）　　VI. 复奏曲 II（Double II）

VII. 萨拉班德舞曲（Sarabande）　　VIII. 布列舞曲 I（Bourrée I）

IX. 布列舞曲 II(Bourrée II)　　X. 吉格舞曲(Gigue)

除五首基本舞曲(其中库朗特舞曲有两首)外,还加入了 5 首其他乐曲(前奏曲、两首复奏曲、两首布列舞曲)。复奏曲是古组曲中经常会出现的附加曲,它是对前面舞曲的变奏。在该组曲中,两首复奏曲就是第二首库朗特舞曲的变奏。

(二)新型组曲

组曲形式在 19 世纪得到很大的发展,这时它不局限于舞曲体裁,表现的内容更加广泛,往往是标题性和情节性的。它的组织形式十分灵活,组成组曲的曲目数目多寡不一,各曲之间的关系亦十分多样。一般把这种不同于古组曲的组织形式称为新型组曲或近现代组曲。新型组曲的种类主要有以下几种:从各种配乐、歌剧、舞剧、戏剧、电影音乐等作品中选择一些乐章和片断构成组曲,如格里格的《培尔·金特》组曲就是这样的例子;标题性组曲,这类组曲往往有一个中心内容,各乐章围绕这一中心进行陈述,并且各乐章往往有独立的小标题,如霍尔斯特的《行星组曲》、里姆斯基 - 科萨科夫的《舍赫拉查德》、格罗菲的《大峡谷组曲》等;非标题性组曲,这类组曲不受统一的内容的限制,常用来表达比较抽象的、概括的思想,与古组曲有一定的继承关系,往往直接称为《组曲》、《第一组曲》等,如德彪西的《小组曲》等;风俗性组曲,指完全按照民族民间音乐的风格和体裁形式写的组曲,如勃拉姆斯的《斯拉夫舞曲》,德沃夏克的《捷克组曲》等。

如格里格的《培尔·金特》第一组曲,原为作曲家受易卜生之约,为其同名诗剧创作的配乐,共 23 首。格里格从中选出一些曲目进行改编,构成了《培尔·金特》第一、二组曲。第一组曲共四首,标题分别为:I. 晨祷;II. 奥塞之死;III. 阿尼特拉舞曲;IV. 在山神的宫中。

新型组曲无论从表现内容的广度、曲式结构的复杂程度、调性安排的有机程度都比古组曲有了很大的发展。各乐章主题材料之间往往存在着一定的联系,可以是一个主导的主题或动机贯穿整个组曲,把各乐章串起来,如在穆索尔斯基的《图画展览会》中就有一个"漫步主题"贯穿整个组曲。也可以用主题变奏的手法使各乐章的主题产生一定的联系,如在里姆斯基 - 科萨科夫的《舍赫拉查德》中代表苏丹王和舍赫拉查德的两个主题,在后面的发展中就根据不同的场面对主题进行变奏。此外,新型组曲的调性安排具有明显的逻辑性,首尾经常使用相同的调性,而中间则有一些较自由的调性变化。整体结构体现出一定的统一构思,比如里姆斯基 - 科萨科夫的《西班牙随想曲》的整体结构就体现了回旋结构原则。

(三)奏鸣——交响套曲

奏鸣——交响套曲是奏鸣曲、交响曲、协奏曲、室内乐等体裁的主要结构方式。奏鸣——交响套曲与一般的组曲有较大的区别。它的内容具有较高的统一性,音乐的发展常常以戏剧性的矛盾冲突为线索;表现的内容比较深刻严肃;乐章的数量及各乐章的结构、体裁都有较明确的规定。

奏鸣——交响套曲在一般情况下是由有机联系的四个乐章构成。各乐章的基本特点如下:

第一乐章在奏鸣——交响套曲中是最重要和突出的乐章。从整个套曲来看,它是戏剧性矛盾的起点,但自身也具有突出的发展。它善于表现善与恶的斗争与冲突、内心的激烈动荡及宏大的史诗性场景。第一乐章典型的结构是快板的奏鸣曲式,其调性就是整个套曲的调性。

第二乐章与第一乐章形成对比。往往具有比较细腻、抒情、安详的性格,常与人物的内心世界、自然风光等为表现内容。第二乐章曲式的使用比较自由,多使用复三部曲式、变奏曲式、无展开部的奏鸣曲式或完全的奏鸣曲式,速度较慢,以下属功能的调性为多见。

第三乐章常具有浓郁的民俗风格,以群众舞蹈的场面、生活情景、劳动娱乐等为主要表现内容。在贝多芬以前,第三乐章常常是小步舞曲乐章,但在贝多芬的作品中,它被更富于生活气息的诙谐乐章所代替。第三乐章以复三部曲式为主。

第四乐章是整个套曲的终曲乐章,它与第一乐章形成一种呼应关系,可以看出是第一乐章矛盾发展的结果。音乐内容以表现斗争的胜利、对主人公的歌颂为主,常以群众性场面来总结概括全曲。曲式结构以回旋奏鸣曲式、奏鸣曲式、回旋曲式为主。速度往往是整个套曲中最快的,并回到主调性。

奏鸣——交响套曲的各个乐章之间是一种逻辑上的联系,突出对第一乐章内容的深化或不同侧面的挖掘,并

不特别强调乐章之间先后的情节关系。奏鸣——交响套曲中各乐章之间的逻辑关系是以曲式、速度、体裁为基础形成的，比如第一乐章往往在整个套曲中处于中心的地位，第二、三乐章则在整个套曲中处于调整对比的地位。但总的来说，第一、四乐章，特别是第一乐章地位突出。四个乐章在逻辑上形成中心内容的陈述——对比——总结的逻辑安排。

如贝多芬《第一钢琴奏鸣曲》共四个乐章，其整体布局如下：

贝多芬第一钢琴奏鸣曲Op.2 No.1			
乐章	速度	调性	曲式
Ⅰ	Allegro	f小调	奏鸣曲式
Ⅱ	Adagio	F大调	省略展开部的奏鸣曲式
Ⅲ	Allegretto	f小调	复三部曲式
Ⅳ	prestissimo	f小调	回旋奏鸣曲式

三、声乐套曲

1.组歌

在内容、风格、体裁等方面有着一定联系，并体现出某种整体艺术构思的一组歌曲连结在一起，就形成组歌，也称为声乐套曲。著名的作品有贝多芬的《致远方的爱人》，舒伯特的《美丽的磨坊女》、《冬之旅》，舒曼的《妇女的爱情和生活》、《诗人之恋》，勃拉姆斯的《玛格洛娜》。我国的《长征组歌》也是典型的组歌作品。

2.康塔塔

一种多乐章的大型声乐套曲。包括独唱、重唱及合唱，由管弦乐队伴奏；内容以歌颂或抒情为主，各乐章之间具有一定的连贯性。17 世纪初期，康塔塔用以指人声演唱的声乐曲，以区别于当时泛指一切器乐曲的奏鸣曲。1620 年，意大利作曲家 A.格兰迪在其《康塔塔与咏叹调》中，首先运用此名以称呼他所作的与文艺复兴时期单音音乐一脉相承的独唱曲。后经卡里西米、A.斯特拉蒂等人的努力，使这一体裁从抒情性的独唱曲逐渐演变为接近小型室内歌剧或相当于歌剧中一场的规模，并从室内类型向合唱类型过渡。巴赫的大量世俗康塔塔和 200 余部教堂康塔塔，对康塔塔的发展具有重要意义。此后，康塔塔的体裁形式被各个时期的作曲家们频繁使用，产生了一系列重要的康塔塔作品。重要作品有巴赫的康塔塔《咖啡康塔塔》、《农民康塔塔》；莫扎特的《共济会的欢乐》；贝多芬的《光荣的瞬间》；德彪西的《浪子》；埃尔加《奥拉夫王传奇中的场景》；布里顿的《学院康塔塔》；欣德米特的《去吧，飞逝的天使》；奥涅格的《圣诞康塔塔》；巴托克的《世俗康塔塔》；斯特拉文斯基的两部《康塔塔》；中国作曲家冼星海作曲的《黄河大合唱》等。

3.清唱剧

一种介乎于歌剧和康塔塔之间的多乐章大型声乐套曲，包括独唱（宣叙调、咏叙调、咏叹调）、重唱及合唱，由管弦乐队伴奏。其中，各乐章的歌词在内容上较康塔塔更具有连贯性。与歌剧不同，清唱剧没有布景、服装和动作，多在音乐会上演出；与康塔塔的区别在于它的篇幅较大，有较鲜明的戏剧结构和情节，更富史诗性和戏剧性。清唱剧的产生与 13、14 世纪的神迹剧或神秘剧有关，其正式形成则在 16 世纪末。1600 年在罗马演出的卡瓦莱里的《灵魂和肉体》，被认为是历史上的第一部清唱剧。巴赫、亨德尔、海顿等作曲家对于清唱剧的发展起了重要作用，创作了大量优秀的清唱剧作品。由于清唱剧在情节上联系更为紧密，便于表现戏剧性的内容，因此在巴罗克以后的作曲家们中得到了较为广泛的应用。重要作品有亨德尔《弥赛亚》、《参孙》；巴赫的《圣诞清唱剧》、《马太受难曲》、《约翰受难曲》；海顿的《创世纪》、《四季》；门德尔松的《伊利亚》、《圣保罗》；柏辽兹的《基督的童年》；李斯特的《耶稣基督》；埃尔加的《杰龙修斯之梦》；科达伊的《匈牙利诗篇》；斯特拉文斯基的《奥狄浦斯王》；沃尔顿的《伯沙撒王的宴会》；奥涅格的《大卫王》、《火刑堆上的贞德》；肖斯塔科维奇的《森林之歌》；蒂佩特的《我们时代的孩子》，普罗科菲耶夫的《保卫和平》；亨策的《美杜莎之筏》等。

第九章

9

总谱的构成与分析方法

对于一般从事音乐表演、理论研究的学习者来说，配器法的基本能力不是要动手写作音乐，而是要首先看懂乐队的总谱，因此，这里不是在教授如何配器，而是教会学习者如何进行必要的分析。总谱读法的学习过程，实际上就是对于作品配器的分析。在学习了第五章中的管弦乐队各类乐器的基础上，针对表演、研究的实际需要，应当了解总谱读法的一般规则，进而学习如何像在钢琴作品中那样，透过种种纷繁的乐队织体，分析总谱中的旋律和声、复调等技法，认知音乐作品的结构与乐器配置之间的组织关系。

第一节　管弦乐队的组织形式与总谱排列方式

【本节要点】

通过对管弦乐器分类的介绍，认识乐队与总谱写作之间的联系。应重点掌握的是：

1.认识各类乐器组合的编制、音乐表演中的位置排列、总谱写作中的排列格式；

2.学习管弦乐队的组织形式，整合所有不同类型的乐器组；

3.建立管弦乐队的宏观概念，奠定学生的总谱阅读基础。

一、管弦乐队中乐器的分类

管弦乐队的基本成员包括弦乐器、管乐器（木管乐器和铜管乐器）、打击乐器、拨弦乐器以及击弦乐器。有时因创作需要会加入某些民族乐器甚至人声。在管弦乐队中，乐器的分类方式纷繁复杂，通常按照乐器音色将其分组，构成管弦乐队的几个主要组成部分，即弦乐组、木管组、铜管组、打击乐器组以及拨弦、击弦乐器组。

此外，还可以按照乐器的振动波形及频率分为固定音高乐器、无固定音高乐器（如三角铁、响板）、全音区乐器（如钢琴）、高音乐器（如长笛、小提琴）、中音乐器（如中提琴）、低音乐器（如大管、大提琴）和倍低音乐器（如低音提琴）。

按照乐器的调性关系，可以分为非移调乐器（如小提琴）和移调乐器（如小号、圆号、单簧管）等。

按照乐器的音准关系，可以分为自由音高乐器和浮动音高乐器。

按照乐器的发声特点，可以分为持续音乐器、非持续音乐器。

按照乐器的演奏方式，可以分为吹奏乐器、打击乐器、拨弦乐器、弓弦乐器、键盘乐器。

从使用频繁度考虑，可以分为必要乐器、常用乐器、非常用乐器和编外乐器。

所有这些乐器的分类方式都充分体现了每种乐器具有的独特发音个性及演奏技法，管弦乐队正是将这些特点各异、表现力丰富的乐器加以整合，从而编织出色彩绚丽的音响画面。

二、管弦乐队的编制

由于管弦乐队所演奏的音乐在功用、体裁甚至演出场地不同，而具有不同的称谓：如交响乐队、室内乐队、爵士乐队、歌舞剧乐队甚至军乐队等。全部采用铜管乐器组成的乐队被称为铜管乐队，相对应的还有木管乐队、弦乐队等。

作曲家在创作管弦乐作品时会根据创作意图，考虑和综合多方面因素来决定乐队的编制规模和使用特色乐器。乐队的编制不但影响到管弦乐音响色彩及织体本身，也会影响到作品的内容、风格甚至和声、曲式以及复调等表现因素。乐队编制是将乐队中的各种乐器、各个乐器组，在力度、音响、色彩浓度上结合到最佳效果的重要基础。

古典主义时期的作曲家确立了管弦乐队的“双管编制”，即：

2支长笛
2支双簧管
2支单簧管
2支大管
2个圆号
2个小号
一对定音鼓
弦乐组。

19 世纪末，管弦乐队开始分成小编制乐队和大编制乐队。大编制乐队是在双管编制的基础上按照音乐创作的需要选用木管的三管或四管编制并相应扩大了铜管乐器组，如增加木管乐器的各种变形乐器、运用 4 支圆号、3 支小号、3 支长号、1 支大号、2 架竖琴、全套打击乐器，各种色彩乐器等。

弦乐组在管弦乐队中担任着最重要的角色，由于管弦乐队各乐器组间音响平衡的需要，弦乐组内各声部乐器的数量随着乐队编制的不同而增减。如：

大型乐队：

第一小提琴18—20
第二小提琴16—18
中提琴12—14
大提琴10—12
低音提琴8—10

小型乐队：

第一小提琴8
第二小提琴6
中提琴4
大提琴3
低音提琴3

木管组无论在音色的统一协调或音响的力度平衡方面都无法与弦乐组相抗衡，但从另一角度看，丰富的色彩是木管组的最大优势所在。通常木管组被用来作为判定乐队编制的标志，即每一类乐器用两件就界定为双管编制，每一类乐器用三件则界定为三管编制。双管编制的乐队中，木管组每一类乐器声部可以将其中的一件乐器按创作需要替换成同类变形乐器，如第二双簧管演奏员在规定的段落里演奏英国管。随着每一类乐器的声部数目增多，用上变形乐器的机会也越多。

有时也可以按照长号的声部数量来判断乐队编制，不用长号的乐队经常被称为小交响乐队，而拥有三个长号的乐队则被称为大交响乐队。有时作曲家会采用不合常规的做法来改变管弦乐队的常规编制，即所谓“混合编制”或者“中间编制”。如德彪西在他的《牧神午后》中虽然运用了三支长笛、两支双簧管和一支英国管，但单簧管和大管声部却仅各自采用了两支乐器演奏。

对于铜管组来说，通常多见在圆号和小号的声部上做数量增减，如采用六至八支圆号或者五支小号等。这时，区分大型与小型编制的标准应该看是否把小号、长号、大号结合成一个乐器组，即作为一个可以和木管组、弦乐组具有同等地位的主要色彩层，而不应该因色彩调配或创作的个性设计加入的乐器声部混淆了编制的概念。

三、管弦乐队的舞台排列位置及总谱排列格式

（一）管弦乐队的舞台排列位置

管弦乐队的位置排列通常由指挥决定，常规排列为：

1.弦乐在前：舞台左侧为第 1、2 小提琴，右侧为中提琴、大提琴和低音提琴。

2.铜管与打击乐在后：圆号有时被安置在木管乐器的后面，有时被安置在木管乐器的右侧，舞台偏左靠近圆号的位置多被放置定音鼓及其他打击乐器。

3.木管居中：长笛、双簧管一般在第一排，单簧管和大管在第二排，如果有萨克斯管，则常被安排在单簧管左边。

4.竖琴一般会放置在木管乐器左侧或者第一小提琴第一排的末尾。钢片琴多半安置在直对指挥谱架的位置上。

乐队位置的合理排列对于产生协调均衡的乐队音响是至关重要的，它能使乐队的音响在各个不同的方位都得到最好的传播。

此外，每组乐器都各有一位首席演奏者，而第一小提琴首席一般被称为“乐队首席”，负责演出和排练之前的调弦（定音）及演奏乐谱上指定的小提琴独奏段落，并协助乐队指挥工作。

（二）管弦乐队的总谱排列格式

总谱即以多行谱表完整的呈示一首多声部音乐作品的乐谱形式。

总谱中各声部(无论器乐还是人声)均按照一定顺序分组分行纵向排列在一起,总谱左端以单垂直竖线将全部分谱相连,并以双垂直线区分各不同类乐器或乐器组,各行间按乐器组划以统一的小节线,以便对乐曲各声部间的相互关系一目了然。

管弦乐队总谱中各个乐器组的常规排列顺序,由上至下依次为木管乐器组、铜管乐器组、打击乐器组、拨弦与击弦乐器组以及弦乐器组。每组乐器内部按照音区的高低,自上而下进行排列:所有乐器组被结合后便形成了自上而下排列的总谱格式,它们大致为:长笛(短笛)、双簧管(英国管)、单簧管(低音单簧管)、大管(低音大管)、圆号、小号、长号、大号、定音鼓、小军鼓、大军鼓、三角铁、钹、锣、竖琴、钢琴、第一小提琴、第二小提琴、中提琴、大提琴、低音提琴。

竖琴、钢片琴或钢琴,通常置于打击乐器组与第一小提琴声部之间;伴奏的管风琴声部置于低音提琴之上或之下。协奏曲中的独奏声部置于第一小提琴之上。

如有声乐部分,传统的办法是将其置于中提琴及大提琴之间,现常将其列于第一小提琴之上。在合唱总谱中,独唱声部列于合唱部分的上方。合唱部分的声部排列自上而下为:女高音、女低音、男高音及男低音。

作业 1

作业 9-1　熟悉管弦乐队的乐器分类、编制及舞台排位。

作业 9-2　制作一份管弦乐队总谱表,应该包括以下乐器:短笛、2 长笛、2 双簧管、英国管、2 单簧管、低音单簧管、2 大管、低音大管、4 圆号、3 小号、3 长号、大号、定音鼓、大鼓、钹、钢片琴、竖琴、木琴以及五声部弦乐组。

第二节　钢琴谱与总谱的关系以及移调乐器

【本节要点】

1.认识钢琴谱与室内乐、管弦乐总谱之间的内在联系;

2.通过对移调乐器与多种谱号的介绍,加强对总谱记谱细节的了解。

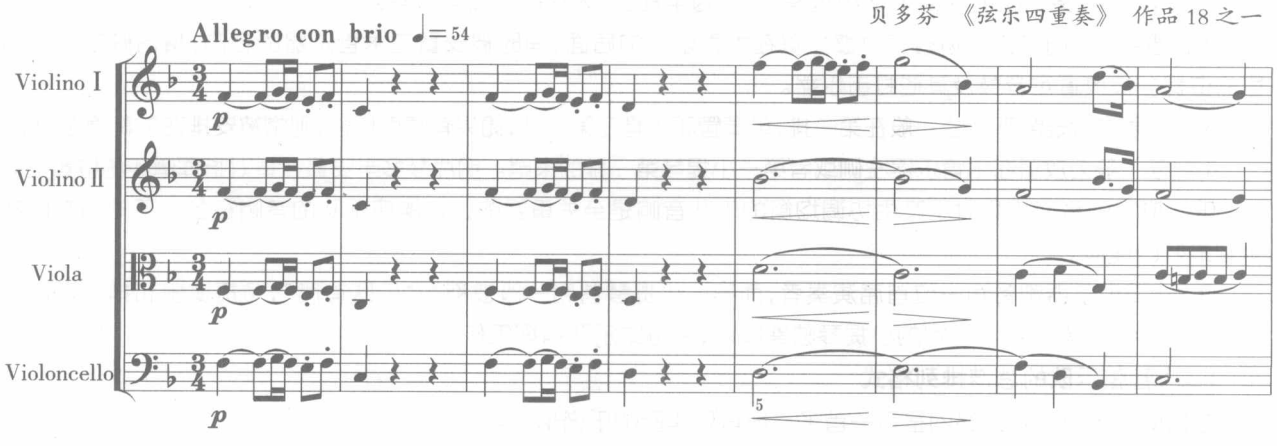
一、钢琴谱与室内乐、管弦乐总谱的关系

钢琴谱包括纯钢琴乐谱和钢琴缩谱。纯钢琴谱即把所有声部汇总在高低谱号的两行谱表上,作品中的所有细节将由钢琴来演奏并展开。而从乐队总谱中提炼出作品的本质特征并用钢琴来演奏的乐谱则称为压缩钢琴总谱。

室内乐总谱和管弦乐总谱是将乐曲的全部声部纵向罗列展示的一种乐谱。相对而言,室内乐是几件乐器的组合,可专供管乐器或弦乐器演奏,也可以供两类不同乐器同时使用,倾向于强调每个声部的个性化和线条感。

【例 9-1】

贝多芬　《弦乐四重奏》　作品 18 之一

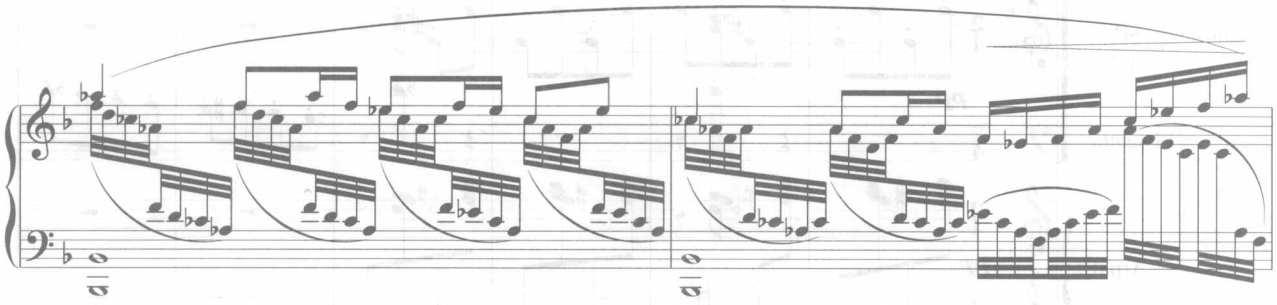


管弦乐涉及的乐器声部更多，倾向于强调整体乐队音响在声部层次上的协调及融汇，乐谱上的表现也就更为纷繁复杂。

钢琴作品与管弦乐作品的创作有着本质上的区别，较之钢琴素描式的纯音色和演奏技术的限制，管弦乐作品则表现为绚丽多彩的音色设计和更加复杂的织体形态。

真正为钢琴而作的音乐作品往往采用完全符合甚至可以突出钢琴演奏特点的织体写法，如带有踏板音效果流畅华丽的琶音经过句，或擂鼓般在低音区轰鸣的震音式音型等，都是钢琴上简单而有效的表现手法。

【例 9–2】



钢琴谱可以应用配器手段改编成室内乐谱与管弦乐谱。而室内乐谱与管弦乐谱也可以精简声部，采取保留骨干声部省略次要声部的方法缩编成钢琴谱。

许多在乐队技法中很容易烘托气氛，易于演奏并且具有完美的音响效果的乐队织体，在钢琴上却极难演奏，钢琴缩谱为适应钢琴演奏，往往只写出主题旋律、和声骨架及低声部，而将总谱中不重要的装饰性等细节因素省略，有时还会调节改变总谱中某些声部的音区。

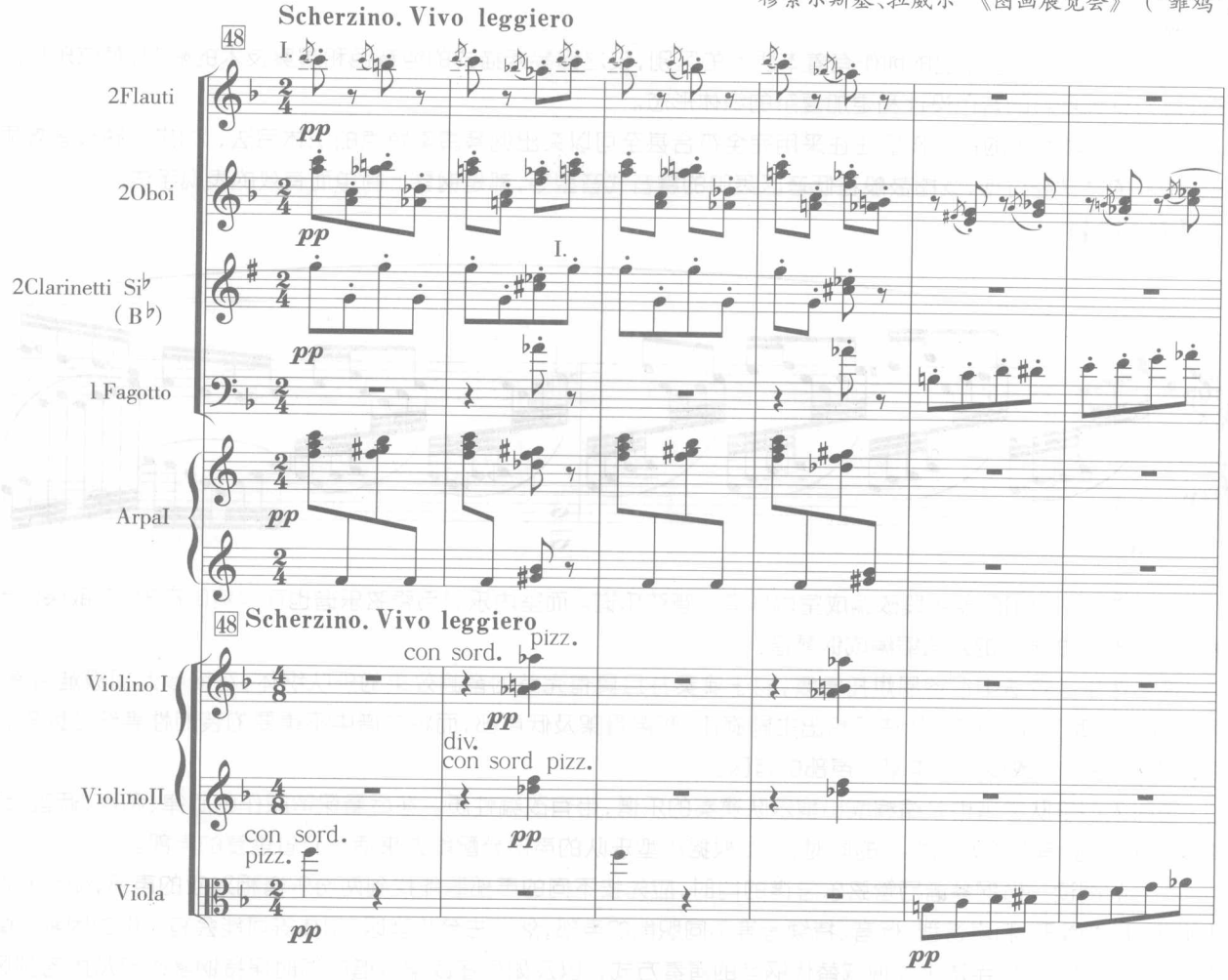
有时大型乐队总谱也会缩编成小型乐队演奏的乐谱，带有改编性质。在尽量保留原作的旋律、和声、低音、织体以至于音色、音区等方面特征的同时，可以根据小型乐队的声部分配能力来适当节省重复的声部。

在对照阅读一份钢琴谱与管弦乐总谱的同时，应先按不同的声部职能找到两份乐谱相对应的声部，如分别担任旋律、和声骨干、和声音型、低音、持续音等不同职能的声部，然后去分析音区、织体等可能会有变化的因素。配器者怎样运用管弦乐手法来表现或替代钢琴的演奏方式，以及如何在改编乐谱的同时保持钢琴作品从内容到风格的基本音乐特征，是将钢琴谱改编为乐队总谱所应把握的关键所在。

由穆索尔斯基作曲、拉威尔配器的管弦乐组曲《图画展览会》第五首“雏鸟的舞蹈”的原钢琴作品中，全部织体因素集中在钢琴的中高音区，两只手以错位的节奏来交替弹奏和弦，力度很弱，右手的装饰音展示了雏鸟的轻灵可爱，第 5 小节左手出现的低音线条，仍保持在中音区。在拉威尔配器的管弦乐相应部分里，弦乐部分仅仅用了加弱音器的中提琴和小提琴加以点缀式的拨奏，很完美的形成乐句的上扬。对比钢琴原作，管弦乐部分将旋律（主要是长笛声部）、和声（铺在竖琴声部上的双簧管和单簧管声部）、装饰性因素（弦乐拨奏以及弱奏的钹）分别用以不同的音色强调，与原来纯钢琴织体相比，音区基本保持，为了表现原作的音乐情趣，运用了几种管弦乐演奏手段，如木管的断奏加上竖琴的弹性拨奏来表现轻快跳跃的音乐情绪。第 5、6 小节，完全保持了钢琴的织体形式，大管和中提琴混合音色演奏的低音线条，装饰音点缀的三度上行完全交给两支双簧管，这正是木管常见并且擅长的音型，音响效果精练简洁，是忠于钢琴原作的管弦乐作品中不可多得的完美范例。

【例 9-3】

穆索尔斯基、拉威尔 《图画展览会》（“雏鸡”）

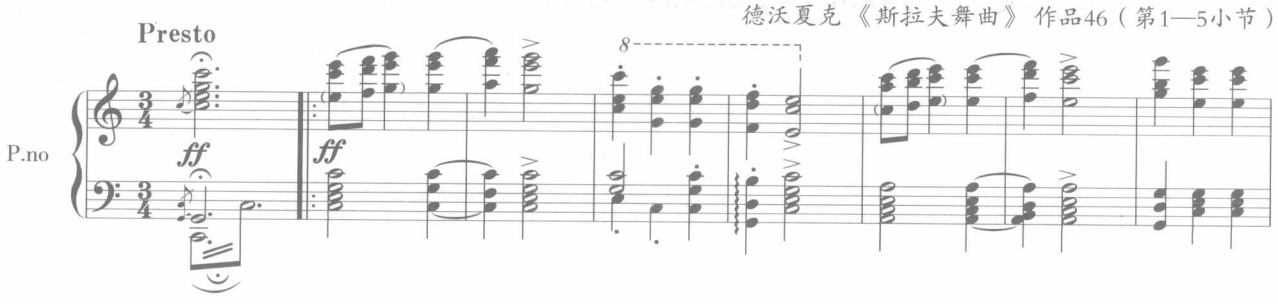


下例中，钢琴谱第 1 小节为了在低音区表现一种持续性的力度强调，运用了钢琴的震音演奏技术。而总谱的相应位置上，运用弦乐拉奏保持这种延续着的力度感。两者在音乐情绪和表现目的上几乎完全一致。这是分别运用钢琴和管弦乐队的不同演奏方式达到近似音乐音响效果的优秀实例。由于力度上要求 ff ，钢琴谱中，两只手均需快速演奏大和弦来体现欢快热烈的舞蹈气氛。总谱中为了达到相同的音乐表现，将管弦乐织体平铺在钢琴织体上并进行了扩大性的力度刻画。在由于钢琴演奏技术的限制，中音区空出来的音区里，总谱用圆号补充了进去。总谱的织体层次清晰明了，木管和弦乐组高音乐器演奏旋律。低音乐器演奏低音，由于铜管支撑起了中间音区的和声骨架，使总谱上表现出的音响较钢琴谱更加饱满强烈。这是管弦乐总谱为了贴近钢琴谱意图所做的纵向加强式手法，织体保持一致。

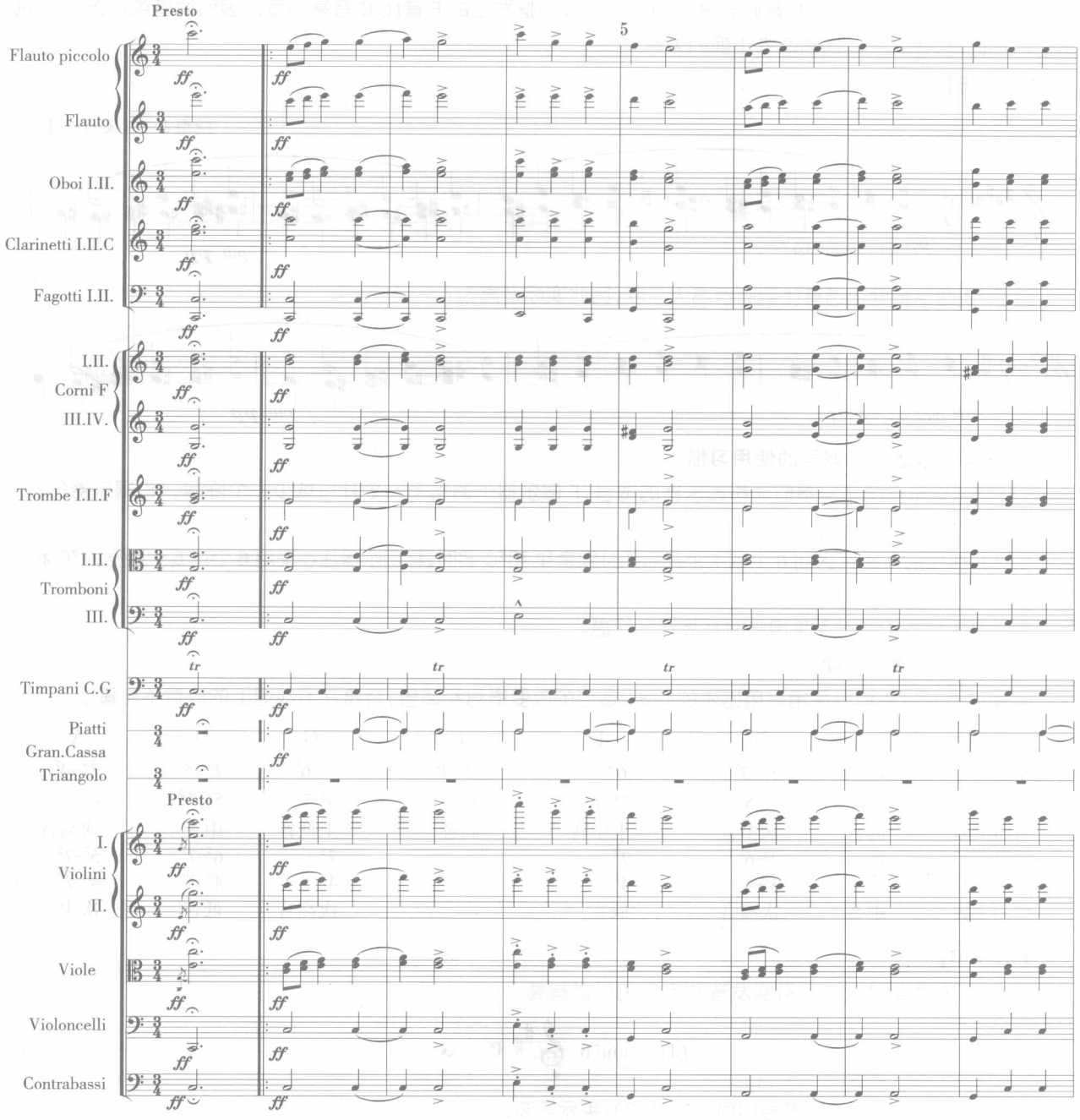
【例 9-4】

钢琴谱：

德沃夏克《斯拉夫舞曲》作品46（第1—5小节）



相应的管弦乐总谱：



二、管弦乐总谱中移调乐器与多种谱号的阅读

(一) 移调乐器

移调乐器指一些实际音高与记谱音高不同的乐器。

移调乐器分为两类：

1.同调移调乐器：其实际音高与记谱音高相差八度例如用高八度记谱的低音提琴、低音大管等和用低八度记谱的短笛、木琴、钢片琴等。

2.异调移调乐器：其实际音高与记谱音高相差为非八度音程。此类乐器主要是管乐器，除长号外，凡非 C 调者几乎都是移调乐器，如单簧管、英国管、圆号、小号等。习惯上乐器名称之前都加以调号说明，如 ♭B 调单簧管，其

意即指当记谱为 C 音时，实际上发出的音为低大二度的 ♭B 音。但各种乐器记法又有不同的习惯，例如 F 调圆号，其 F 的实际音高要比记谱的 C 音低五度，但 F 调小号，则指发出的 F 音比 C 音高四度。因而读谱或记谱时，必须牢记常规记谱习惯，才能找到两者正确的关系。

【例 9–5】

记谱为：

德彪西 《夜曲》(Ⅰ)

由于 ♭B 调单簧管记谱音比实际音高大二度，因此实际音高为：

（二）移调乐器对于调号的使用习惯

1.移调木管乐器的调号参照非移调乐器的调号，F 调乐器的调号多一个升号或少一个降号，♭B 调乐器的调号多两个升号或少两个降号。

2.当非移调乐器调号达到 6 个或 7 个升号即分别是 ♯F 和 ♯C 调时，移调乐器往往采用 6 个或 5 个降号即 ♭G 和 ♭D 调的调号作等音记谱。

3.铜管乐器不用调号而采用临时升降记号记谱。

（三）移调乐器的阅读

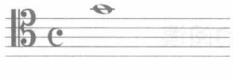
阅读这些乐谱时可以采用借用谱表的办法，适当的改变谱号和调号，音符在五线谱上的位置不必移动。

乐器的调性	♭E	♭B	F	C	G	D	A
原谱调号	$4^{\flat}\sim7^{\sharp}$	$5^{\flat}\sim7^{\sharp}$	$6^{\flat}\sim7^{\sharp}$	$7^{\flat}\sim7^{\sharp}$	$7^{\flat}\sim6^{\sharp}$	$7^{\flat}\sim5^{\sharp}$	$7^{\flat}\sim4^{\sharp}$
借用调号	$7^{\flat}\sim4^{\sharp}$	$7^{\flat}\sim5^{\sharp}$	$7^{\flat}\sim6^{\sharp}$	$7^{\flat}\sim7^{\sharp}$	$6^{\flat}\sim7^{\sharp}$	$5^{\flat}\sim7^{\sharp}$	$4^{\flat}\sim7^{\sharp}$
借用谱表	低音	次中音	上中音	高音	上低音	中音	次高音
原谱调号	$7^{\flat}\sim5^{\flat}$	$7^{\flat}\sim6^{\flat}$	$7^{\flat}$	—	$7^{\sharp}$	$6^{\sharp}\sim7^{\sharp}$	$5^{\sharp}\sim7^{\sharp}$
借用调号	$2^{\sharp}\sim4^{\sharp}$	$3^{\sharp}\sim4^{\sharp}$	$4^{\sharp}$	—	$4^{\flat}$	$4^{\flat}\sim3^{\flat}$	$4^{\flat}\sim2^{\flat}$
借用谱表	中音	次高音	低音	—	次高音	低音	次中音

【例 9–6】

下面是 ♭B 调单簧管在获得实发音 G 音时的记谱音高：

借用 C 调调号及次中音谱号后可以找到它的实际音高：



（四）关于总谱中多种谱表的使用

对于谱表的使用，常规标准如下：

1.移调乐器使用高音谱表，低音乐器可以移高八度以上，记在高音谱表上。

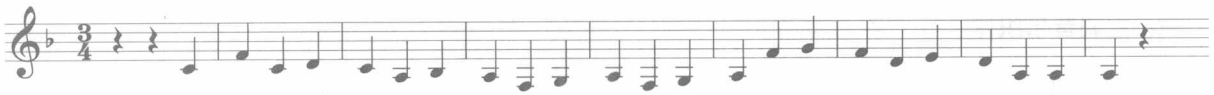
2.非移调乐器中，高音和中音乐器使用高音谱表，低音乐器使用次中音谱表和低音谱表，倍低音乐器移高八度记在低音谱表上。

3.全音区乐器使用高音谱表和低音谱表。

4.记谱音需要低移八度的有短笛、木琴、钟琴和钢片琴等。例外的情况有：中提琴使用中音谱表，只有在高音

区才使用高音谱表；圆号在低音区使用低音谱号，记谱音比实际音低纯四度，用高音谱号记谱则需提高纯五度；大号按实音记谱，通常和第三长号写在同一行谱表上；吉他和男高音使用高音谱号，记谱音比实际音高八度。

【例 9-7】

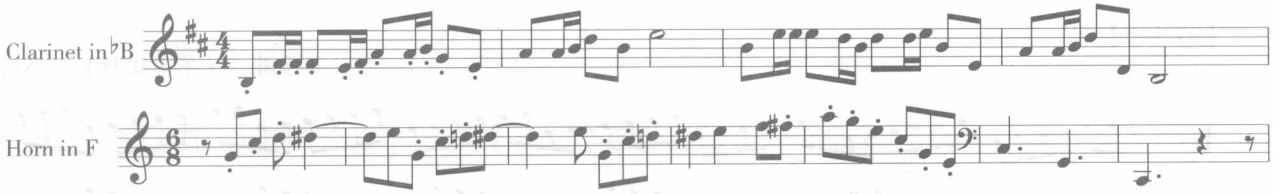


当这条旋律用中提琴演奏的时候记谱应为

作业 2

作业 9-3　阅读穆索尔斯基、拉威尔的管弦乐组曲《图画展览会》中①“漫步主题”，②“两个犹太人”，③“宏伟的大门”这三首乐曲的钢琴谱及乐队总谱，分析两种乐谱的区别及联系，即同一段落中，两种乐谱存在着那些可变因素及不变因素。总谱中可变因素使用的理由是什么？表现在音响效果上有何差异？

作业 9-4　写出下列片断的实际音高。



作业9-5　按要求写出下列片断的记谱音高。

①改为中音谱表的中提琴记谱。

②改为次中音谱表的长号记谱。

③改为高音谱表的 F 调英国管记谱。

④改为高音谱表的 A 调单簧管记谱。

第三节　总谱中的多声部织体

【本节要点】

管弦乐及室内乐作品呈现出多种多样的音乐织体，如何透过织体的现象来认识作曲技法的本质，是本节主要讲授的内容。其中所做的谱例分析，可以作为其后学习者进行自己独立分析的示范。主要分析的内容有：

1.主调音乐织体，包括齐奏型、和弦型、旋律加伴奏型以及音型化因素；

2.复调音乐织体，包括对比性复调和模仿性复调；

3.在各类乐器组合中，认清不同的织体类型及其基本的表现特征。

在音乐中，织体是音响的编织技术。换言之，用特定的编配方法去表现诸如音高、节奏、力度、音色等主要音乐要素以及它们的相互作用。从某种意义上讲，作曲的本身就是一种音响织体的创造。

在管弦乐总谱中，织体的类型十分多样，分类方法不一。从音响性质着眼，可概括为主调音乐织体和复调音乐织体两大范畴。前者主要包括齐奏型、和弦型、旋律加伴奏型以及各种音型化因素；后者则仅指对比性复调和模仿

性复调。与两大织体范畴有关的众多变体或派生形态，尤其是20世纪以来的新音乐（或曰多元风格）写法，本节没有涉列。总谱中织体的载体便是乐器，我们将通过对弦乐器、木管乐器、铜管乐器、打击乐器、键盘乐器、拨——击弦乐器以及它们的相互结合的配器分析，来达到对管弦乐作品中多声部织体的理解和认知。

一、主调音乐织体

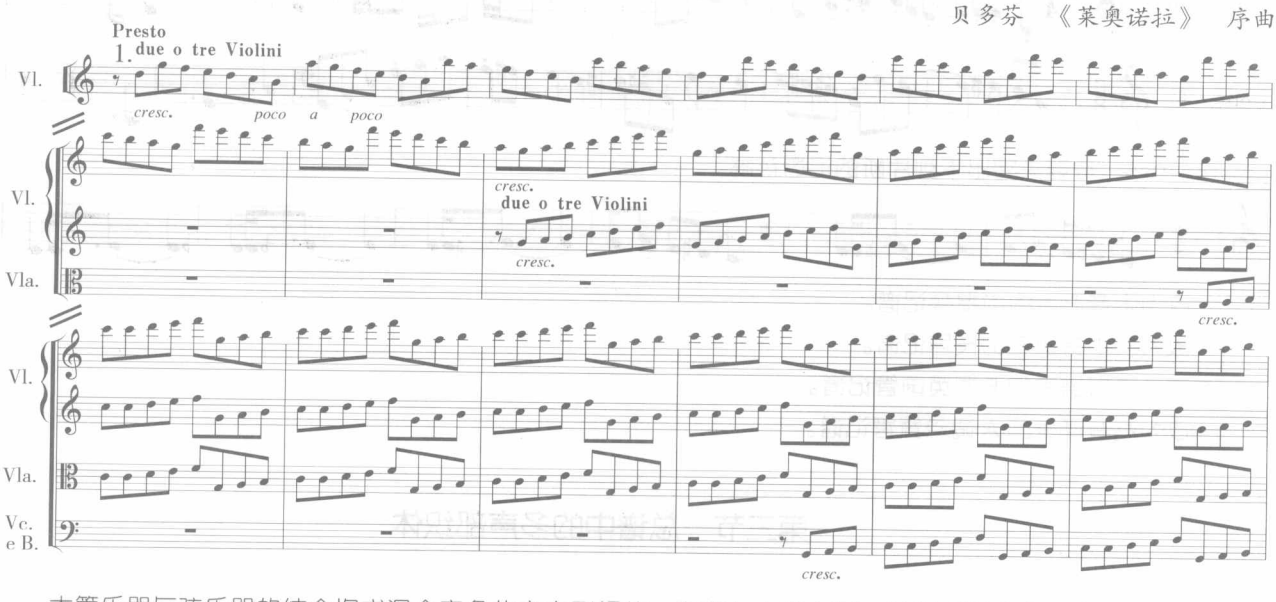
（一）齐奏型

由单一线条构成的织体，称为齐奏型。亦即，在总谱中除旋律性因素之外，不存在诸如对位性声部、和声骨架、音型化因素以及低音线条等任何其他织体因素。齐奏型是最基本也是最简单的织体形态之一，外部特征可以是单层同度，也可以是双层八度或多层八度，甚至还以同度、八度之外的其他任何音程或和弦平行的形式出现，在音响性质上，平行写法仍属于单线条，只是将线条加"粗"而已。

弦乐器构成的齐奏型织体，音响纯净，音色统一，力度均衡，尤其在整组弦乐器（小提琴、中提琴、大提琴及低音提琴）全奏时，具有无可比拟的群感和威力。下例取自于贝多芬的《莱奥诺拉》序曲，作曲家从力度和音色浓度的递增考虑，在旋律动机的多次反复中，由单层同度的第一小提琴开始，逐渐由上而下以第二小提琴、中提琴、大提琴和低音提琴的依次叠加，在由同度到八度以及多层八度的音区幅度扩展中，形成由远而近、由弱到强千军万马般的巨大音流：

【例9-8】

贝多芬 《莱奥诺拉》 序曲



木管乐器与弦乐器的结合构成混合音色的齐奏型织体。在音色上较之某一单组乐器丰富了许多，音响的张力也随之增加。从绝对平衡角度看，大多弦乐器占优势，若各乐器全部按对等的音区顺序排列而且又是木管与弦乐的完全同度重叠，那么，相对的平衡也不难达到。相关实例请参阅穆索尔斯基、拉威尔的《图画展览会》之6开端处。

铜管乐器的齐奏型织体大多出于对力度的考虑，它包括两支以上同声种乐器纯音色的齐奏以及不同声种乐器间混合音色的齐奏。其音响特点均衡、饱满，并具有强劲的威力。如巴托克的《乐队协奏曲》第一乐章结尾处。

多乐器组结合的齐奏型织体，既有来自对力度的考虑，也有来自对音色的追求。这时各乐器组的原本个性被冲淡乃至消失，但其色调的丰富程度却被推向极致。很有说服力的实例请看丹第的《伊斯塔尔变奏曲》标号R—S。

（二）和弦型

和弦型织体也被称之为合唱式织体，它是建立在四部和声基础之上的纵向同节奏面状织体。由于在内声部排除了线条性处理原则，节奏的同步使其具有单一形态的音响特征。这一特征反映在管弦乐总谱中则是以统一、融合为前提，各乐器一般都按正常的音区顺序排列并采用相同的奏法。一切参数皆服从于均衡的音响。

与齐奏型相似的是，和弦型在管弦乐总谱中的使用频度和规模上也同样不占绝对优势，我们只能在作品中发

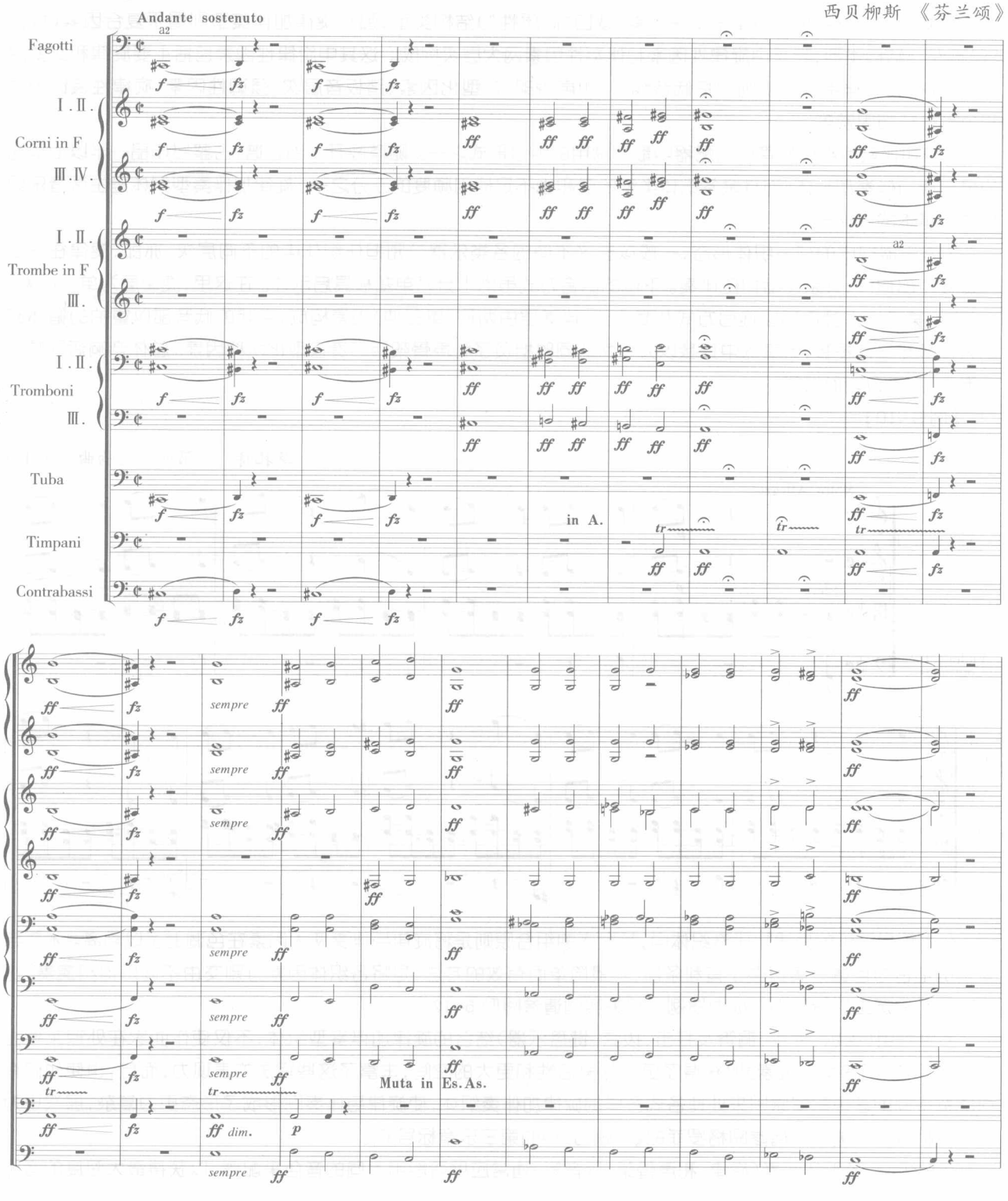
现为数不多的一些短小片断，但它的作用却同样不可低估。

和弦型织体在弦乐器上很容易获得平衡，强奏辉煌，弱奏柔和。在木管乐器上则表现为融合不足色彩有余。而在铜管乐器上虽然具有与弦乐器相当的融合度，但其金属般的色调同时又使它具备了独特的气质，其稳定的音响弱奏明朗、强奏威猛。

下面是一个著名的例子，它展示了在较大规模篇幅里，和弦型织体在多乐器组结合使用的情况。

【例 9-9】

西贝柳斯 《芬兰颂》



这里摘取的是作品的引子，由铜管潮（加定音鼓滚奏）的两次起伏构成，铜管组中低音区交叉排列的不协和密集音响，伴随力度的起伏和休止的喘息，营造出暗森而悲壮的气氛。该例的主要特点是：和弦型织体作为基本的音乐要素之一，在横向发展中，先后以不同乐器组的“纯”音色呈示，再到三组（或四组）的混合作总结。这其中，在单组乐器的呈示过程中，为避免单调还引入其他组乐器的染色和强调，以及乐器组之间在进退“点”上所做的暗转。这些因素一并构成了其音色发展中的逻辑规律。

（三）旋律加伴奏型

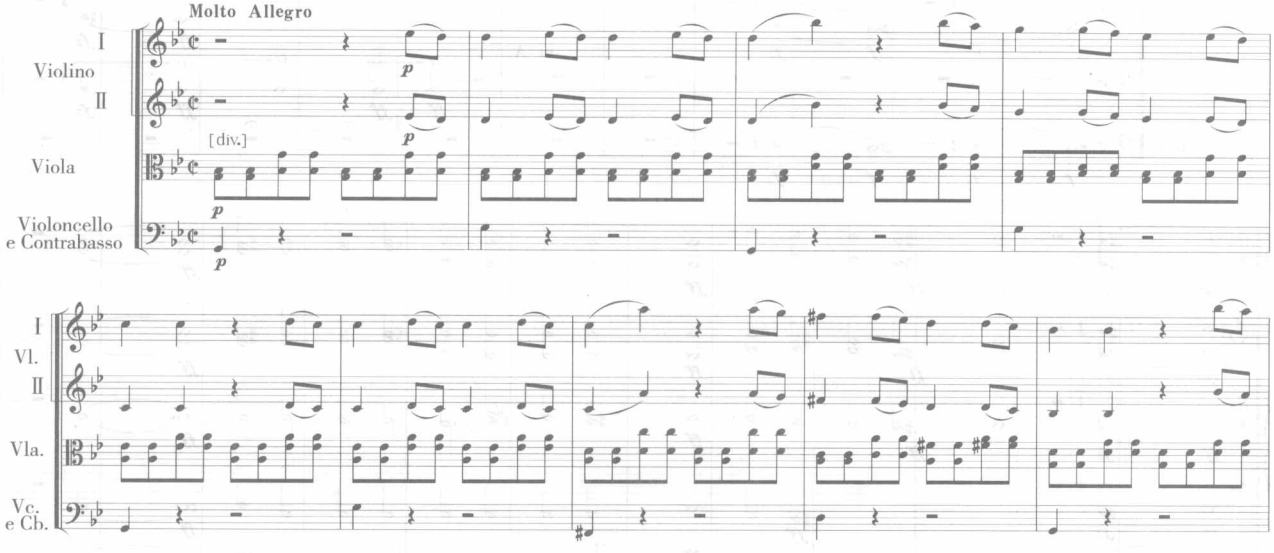
如果说齐奏型与和弦型属于单一因素（或曰“同质性”）结构类型，那么旋律加伴奏型则属于复合因素（或曰“异质性”）结构类型，它是由旋律性因素和伴奏性因素两大层次构成。这其中旋律性因素包括主要旋律和次要旋律（副旋律），而伴奏性因素则包括低音线条、和声骨架、音型化因素、踏板音层次、强调性因素、旋律性装饰因素和色彩性装饰因素等。

旋律加伴奏型织体是管弦乐配器中最为常用的组合形式之一。随意翻开一部总谱，占整部作品一半以上篇幅的是旋律加伴奏型织体，而其余各织体类型的总和也不足使用频度的二分之一。旋律加伴奏型织体是主调音乐织体中最基本的表现形态。

由弦乐器构成的这一织体形态，一般以音区不同的各类乐器分别担任织体中的不同层次，亦即，旋律往往由小提琴声部担任，其余乐器担任伴奏。下例的组合方式虽然十分简单却极具启示性。在这里，旋律层为单一因素，由第一、第二小提琴声部以连弓方式八度齐奏；伴奏层由两种（或三种）因素构成；点状的低音部以重拍的循环交给大提琴和低音提琴，分奏的中提琴以分弓奏法同时担负了和声骨架与节奏音型化两种因素。总体音响活跃并富于弹性，层次分明而均衡：

【例 9–10】

莫扎特 《第四十交响曲》（Ⅰ）



在木管加弦乐的旋律加伴奏织体中，其根本的组合原则是将旋律与伴奏两大因素在色调上予以剥离。木管与弦乐的结合为色调分离提供了有利条件，其最简单而有效的方法，是将各织体因素分别交由不同乐器组演奏，这在古典和浪漫主义音乐中已成为惯例。相关实例请参阅例 5–12。

多乐器组（弦乐、木管、铜管及打击、拨弦、键盘乐器）结合的旋律加伴奏型织体，不仅使作曲家在处理某些主调音乐写法（如音型化因素）时获得了更多的灵活性和更大的空间，丰富了这些写法的表现力，而且，也使他们有可能按不同的音色配置原则来处理各式各样的旋律加伴奏织体，使旋律与伴奏间形成了形态更为复杂，层次更为丰富的格局。相关实例请参阅格罗菲的《大峡谷》组曲第三乐章标号[F]。

在总谱中，各织体因素（旋律、和声骨架、低音等）通常应尽可能用不同的音色来配置，以获得最大限度的音响

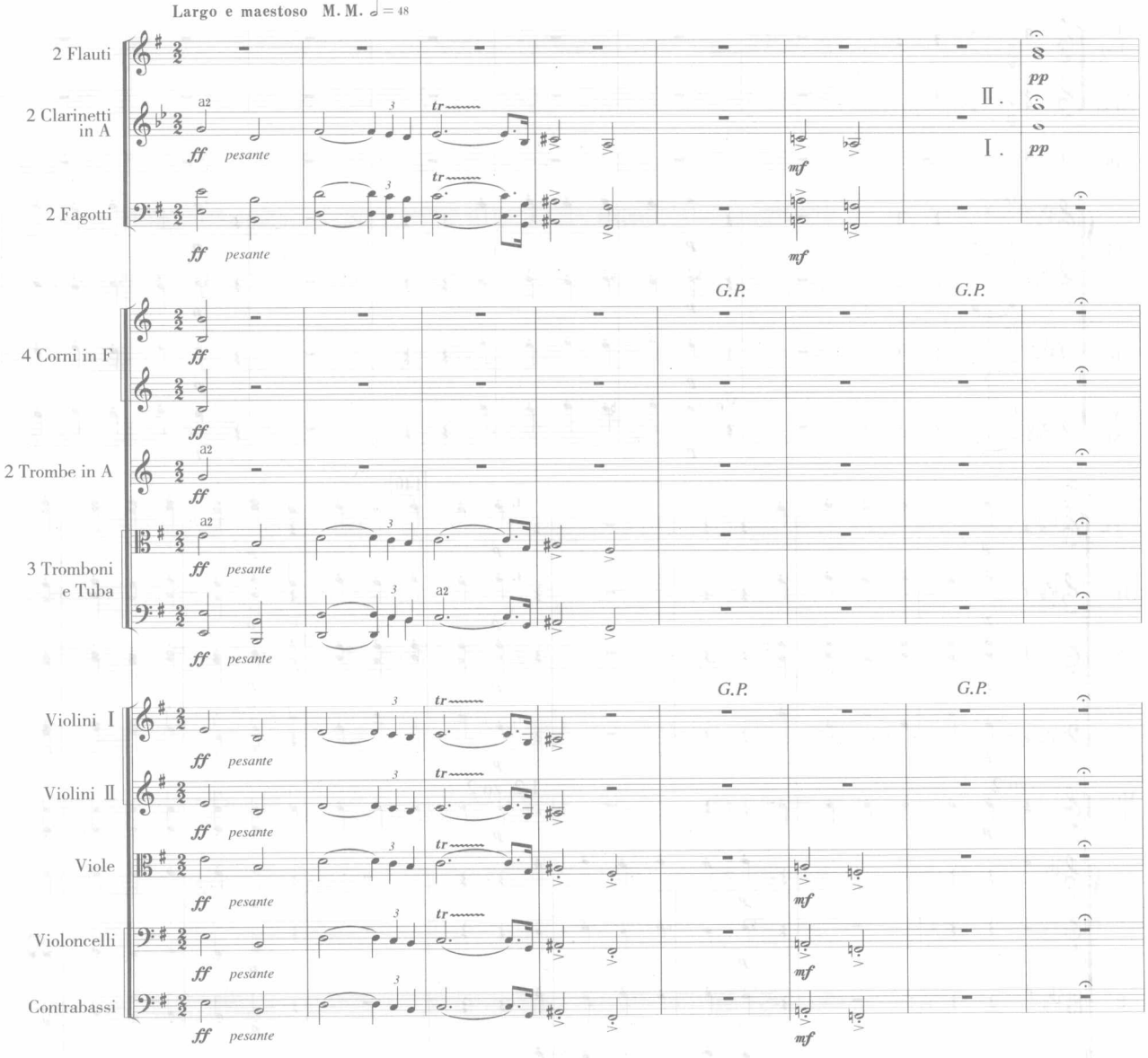
层次感和对比度。这一音色分离的原则，在 20 世纪之后被推向极端，很多作曲家为追求音色个性甚至放弃使用混合音色，这对于以先锋派著称的音乐风格是适合的，而且也是必要的，但对于另一些风格来讲则需另当别论。从某种意义上讲，纯音色与混合音色都有其自身的艺术价值，关键要看为什么风格的作品配器。

作业 3

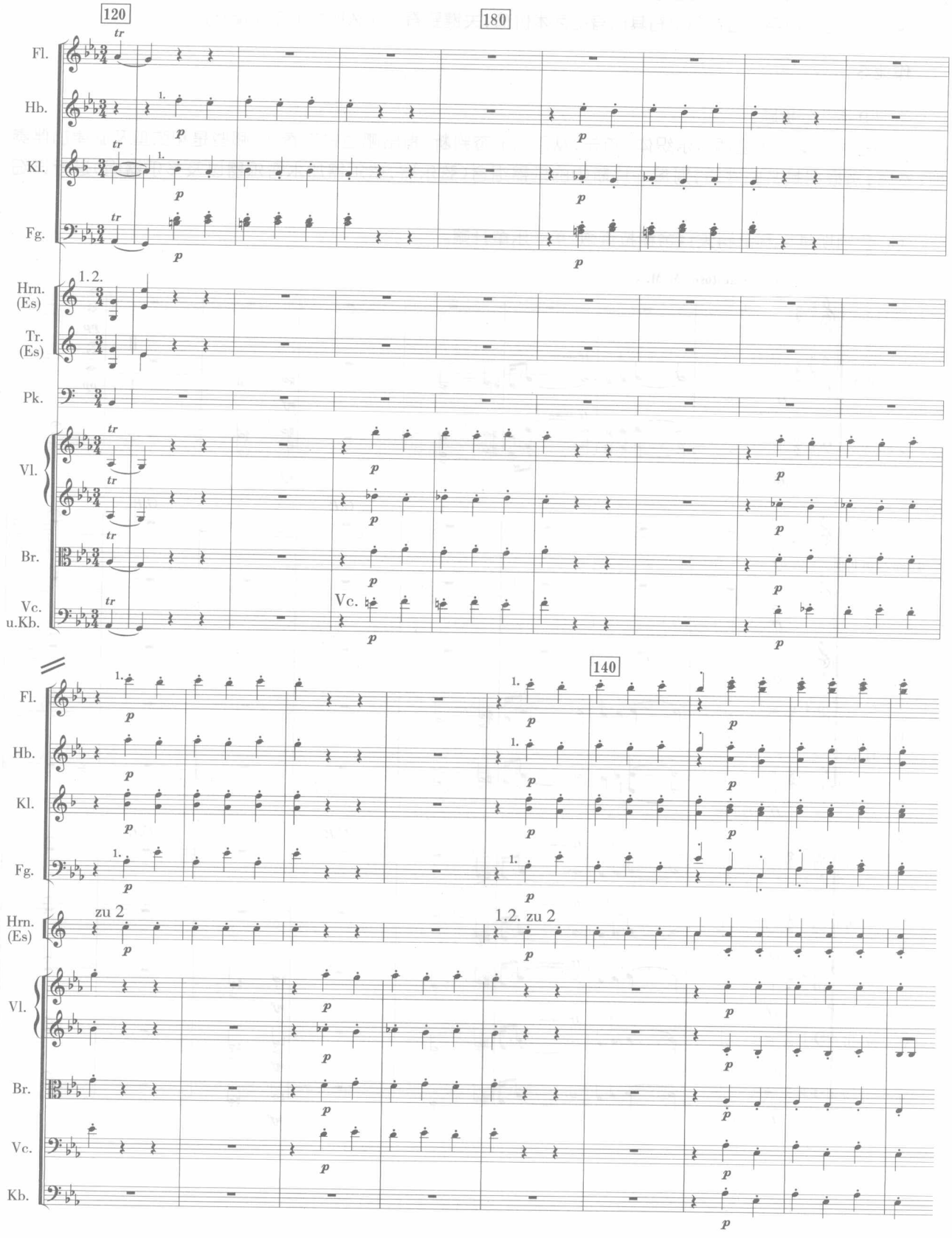
作业 9-6　分析题。

下列各片断均属于主调音乐织体。首先，从外部形态判断，指出哪些是齐奏型，哪些是和弦型及旋律加伴奏型；然后，再根据其音响性质，对每一片断中的乐器组合（弦乐器，弦乐器加木管乐器以及多乐器组）进行详细分析。

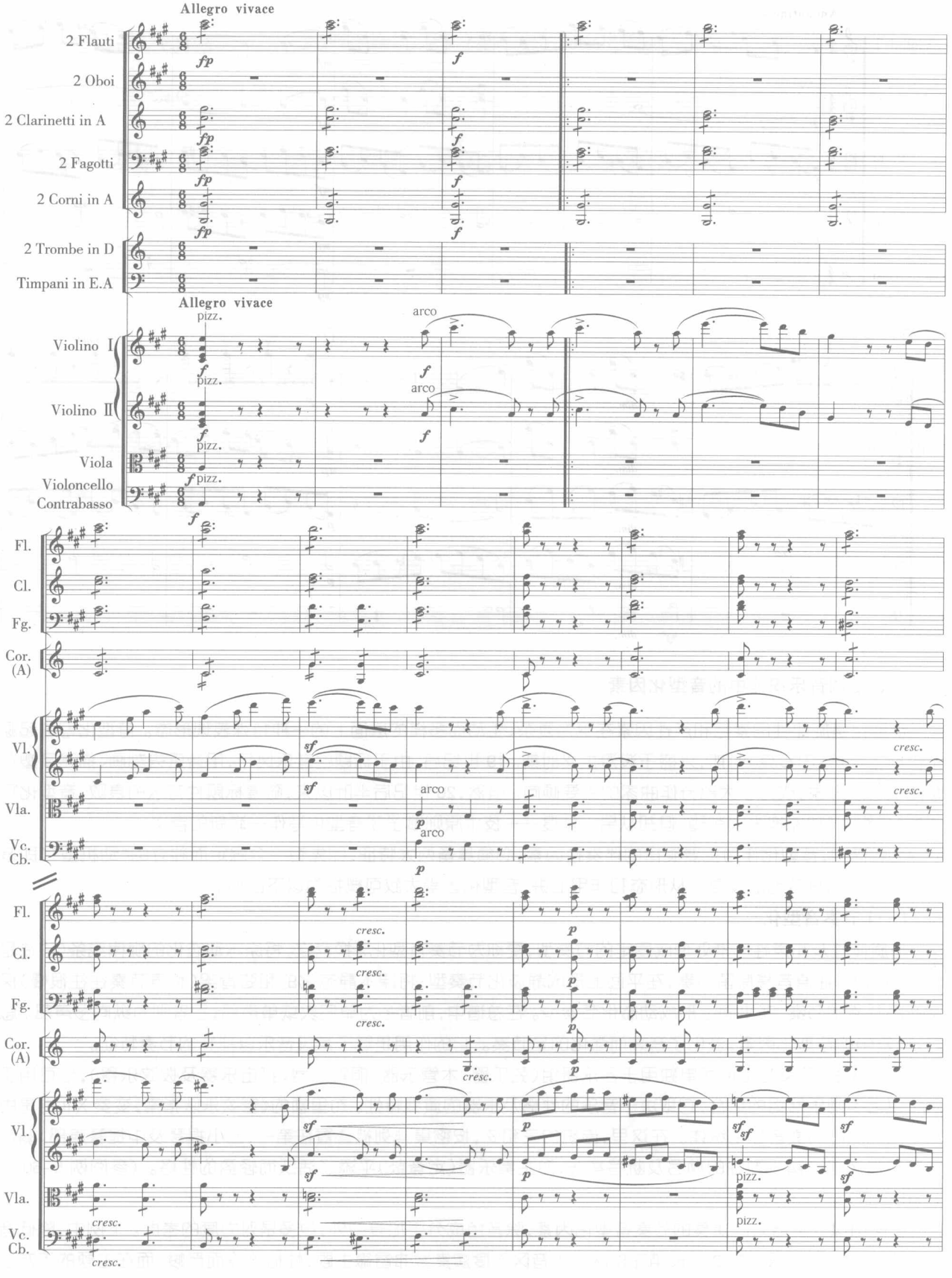
（1）里姆斯基 - 科萨科夫：《舍赫拉查德》第一乐章开端。



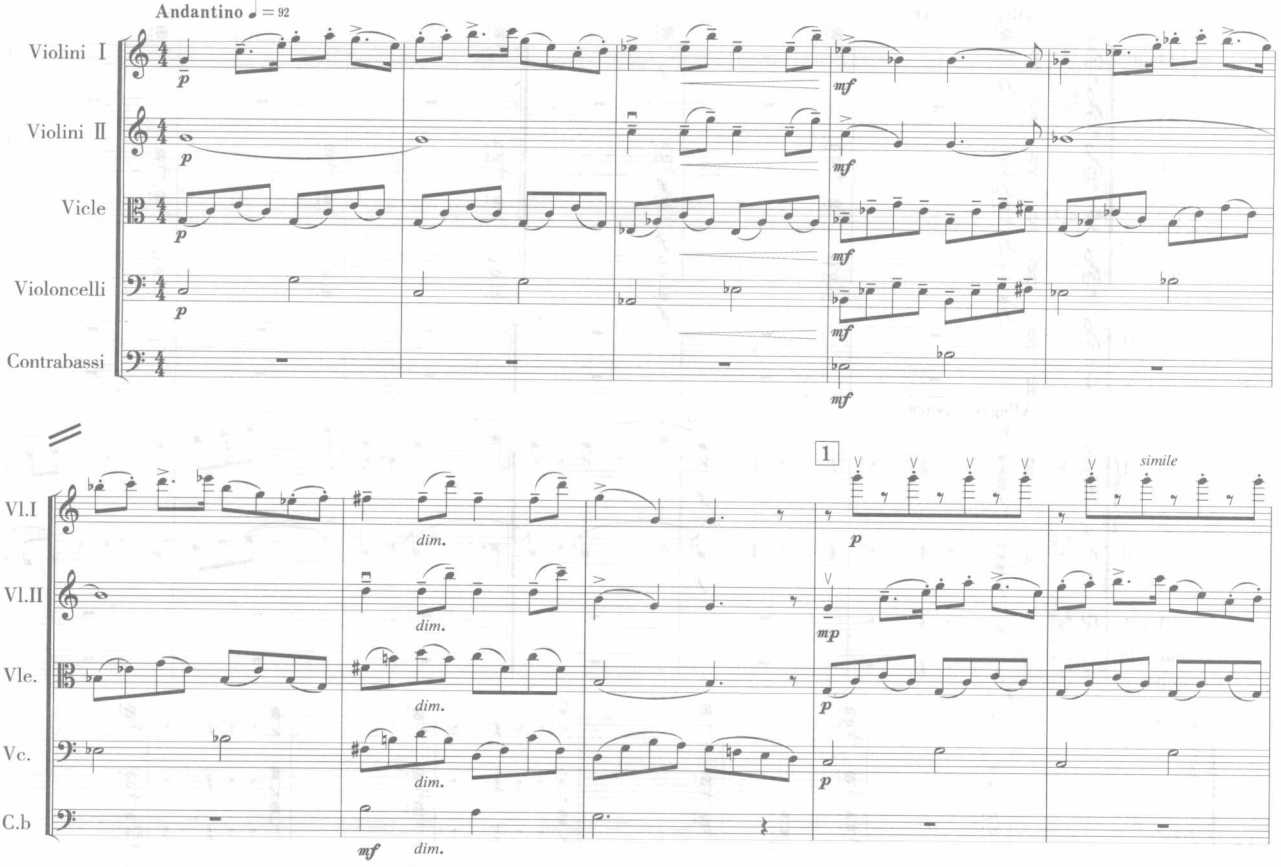
（2）贝多芬：《第三交响曲》第三乐章。



（3）门德尔松：《第四交响曲》第一乐章开端。



（4）普罗科菲耶夫：《彼得与狼》开端。



二、主调音乐织体中的音型化因素

音型化是旋律性因素与和声性因素在更为复杂、生动而多样的层面上的一种特殊表现形态。音型化写法起源于古典主义（或巴罗克）时期，兴盛于浪漫主义时期。19 世纪后，由于标题性音乐风行，用音乐去刻画、描述及塑造特定的音乐形象，成为了大部分作曲家的主要倾向。虽然，20 世纪后半叶以来，随着标题性音乐的衰败，音型化写法的“描绘性”功能被大大削弱，但却从另一角度——技术原则赋予了音型化写作一崭新的含义。

在总谱中，音型化作为主要旋律的伴奏性因素，必须具备两大特征，即先有一个固定而独立的“动机型”（即音型），然后再对其做无限反复。从形态和作用上讲，音型化因素大致可概括为以下四种。

（一）节奏音型化

将旋律性及和声性因素处理成固定的节奏型，便称为节奏音型化。换言之，将原本动态化的旋律线条（往往是短小的动机）抽掉音高保留节奏，在平面上形成静态化节奏型；将原本静态化的和弦骨架（和声节奏往往很慢）保留音高并添加节奏，在平面上形成动态化节奏型。在总谱中，前者多为单层次或单声部，后者则为纵向多声部。总之，反复中的音型化因素，淡化了音高而强化的是节奏。它的作用是赋予某段音乐以独特的节奏特征。

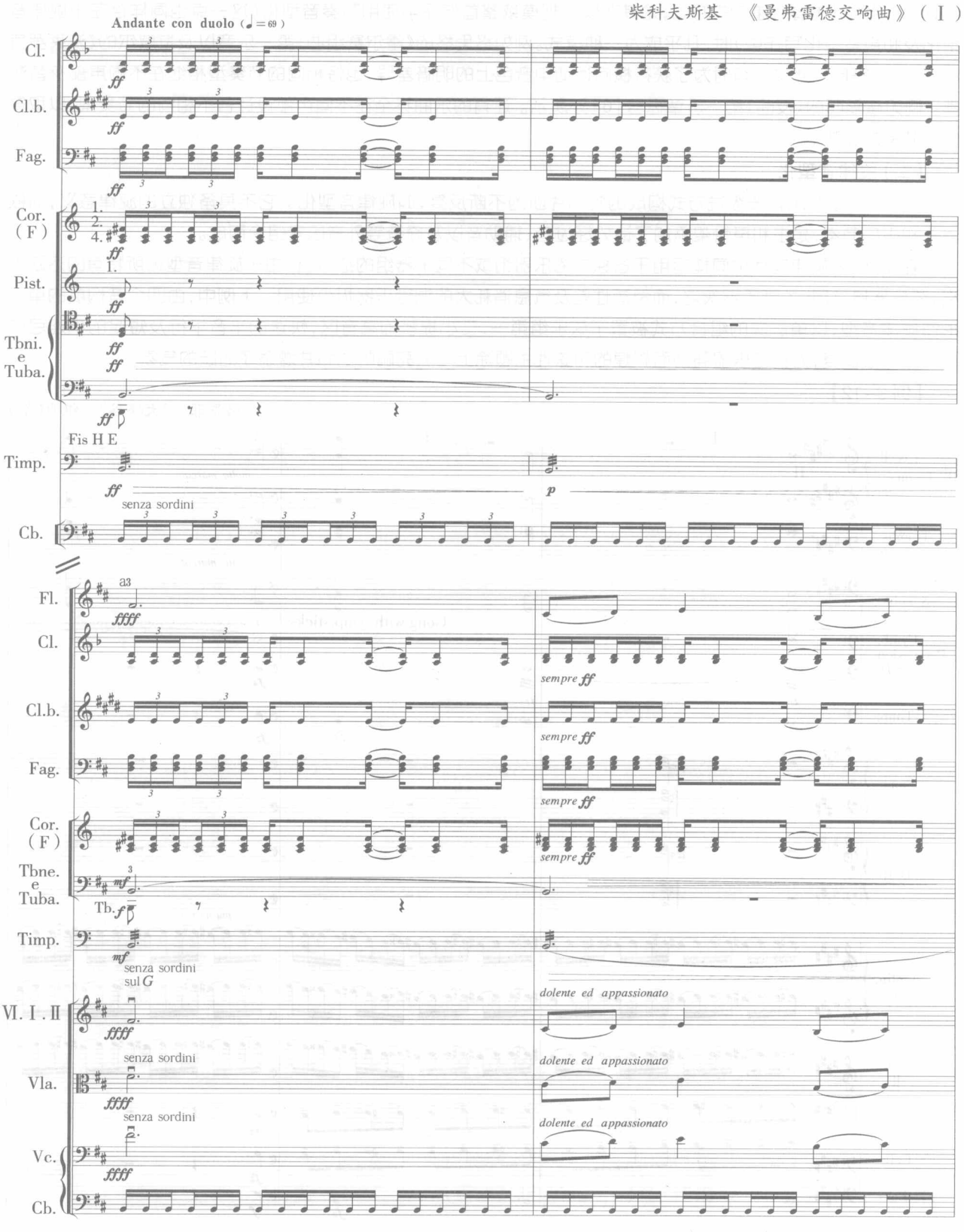
在乐队里，节奏音型化可单独用于各乐器组（弦乐器、木管乐器、铜管乐器、打击乐器及拨弦乐器），也可用于两个以上不同乐器组的结合，它取决于音乐的性格及乐器的演奏特性。布里顿的《管弦乐队指南》变奏 XIII 便是由弦乐组构成的节奏音型化织体。在这里，传统的三和弦，按密集排列被叠置在第一、二小提琴及中提琴声部，弱起的节奏形态加之富于弹性的抛弓及断弓奏法，为主奏乐器（定音鼓）平添了活跃而轻盈的性格。（参阅例 5–60 第 1–10 小节）

由两组以上乐器共同演奏的节奏音型化因素，除音色成分更加复杂外，更多是对力度的考虑。下例中，除低音提琴之外的所有弦乐器加 3 支长笛在乐队的中音区同度演奏曼弗雷德主题，性格冰冷而严峻；而在主题的下方音

区，由 2 单簧管、低音单簧管、2 大管、3 圆号及低音提琴共同演奏着一个由密集和声持续的节奏音型化因素，强奏中极富冲击力的节奏以及三个乐器组混合的浓郁色调，加剧了音乐的悲剧性色彩：

【例 9-11】

柴科夫斯基 《曼弗雷德交响曲》（Ⅰ）



很多情况下，作曲家在写作中有意强调某种体裁特征（如进行曲、摇篮曲、舞曲、号子等），使节奏音型化带有描写性意味。如谱例 5-1、5-6、5-11、5-12、5-19、5-21 等皆属此类。

另外，在作品中，节奏音型化因素也不总是在一个近乎于静止的层面上陈述。有时为了达到力度的增长或消退，而采用声部递增或递减的方式，尤其在较大规模或整首作品中使用节奏音型化（这一点也同样存在于旋律音型化及和声音型化写作中）时，几乎成为一种模式。例如格里格的《霍尔赛组曲》第一乐章以及拉威尔的《波莱罗舞曲》（全曲）等便属此类。有时为了获得横向运动中音色上的明暗差异，也将相同的节奏型相继在不同声部交替演奏。例如德彪西的《夜曲》第一乐章标号 6 处所示。还有的乐曲甚至在不同声部设计各不相同的节奏型，以取得复合节奏的趣味。

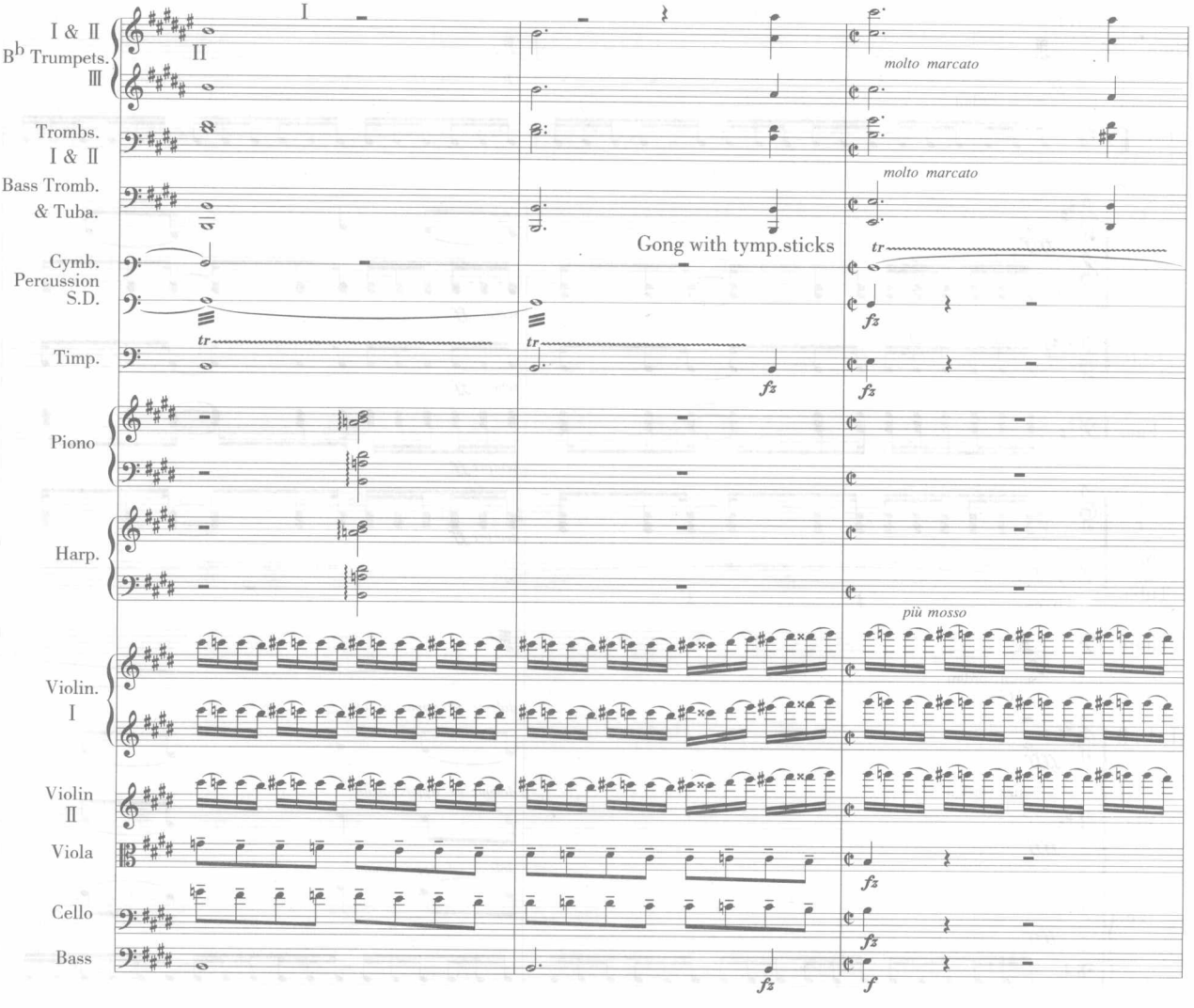
（二）旋律音型化

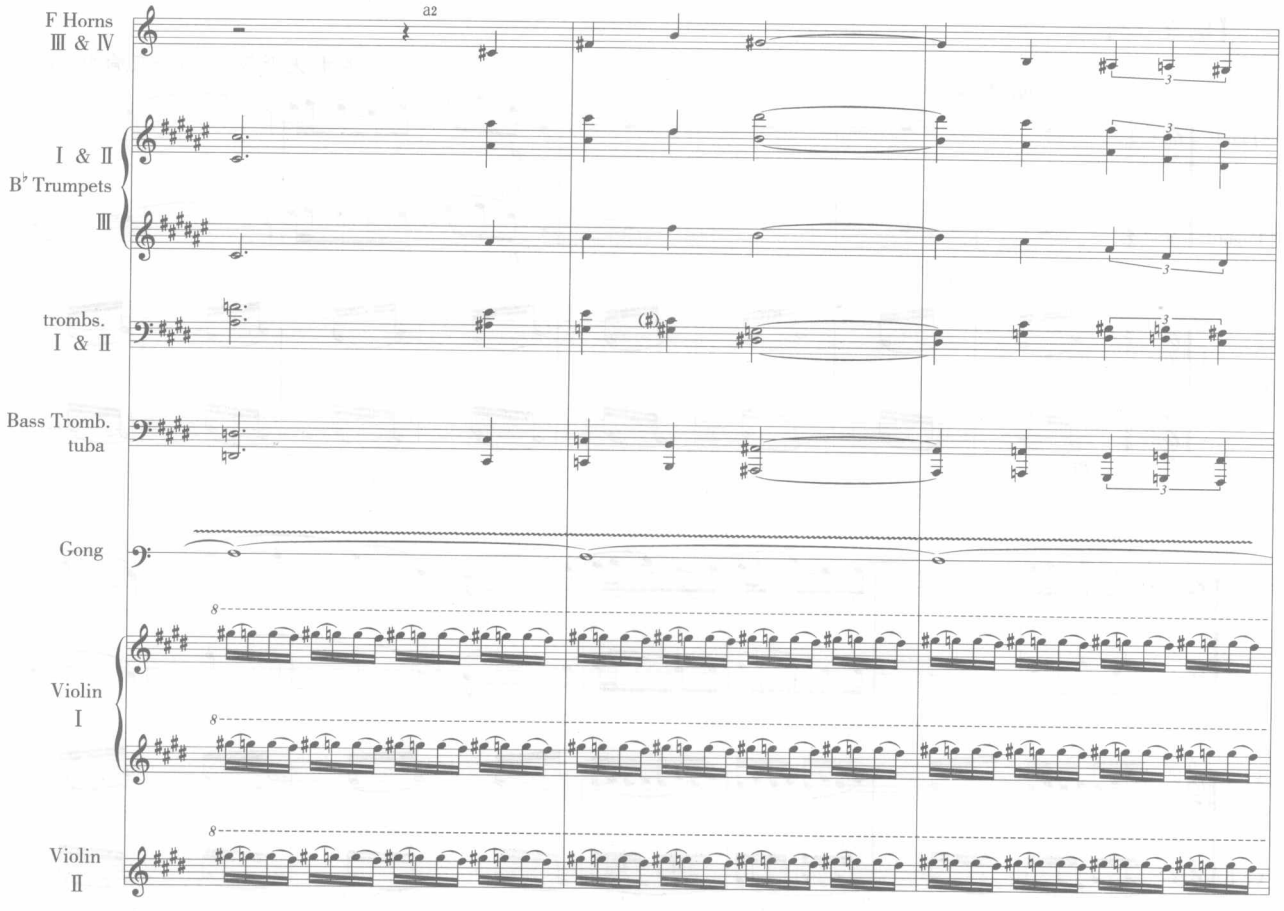
以几个音或几组音按级进方式构成的短小片断的不断反复，叫旋律音型化。它不具备独立的旋律意义，而依附于和声与节奏，是由和声骨架添加了诸如经过音、辅助音以及倚音等外音因素组合而成。

在乐队中，旋律音型化同样运用于各独立的乐器组或不同乐器组的结合。但由于旋律音型化所特有的活跃性格，弦乐器最常用，木管乐器次之，而灵活性差及气息消耗大的铜管乐器极少使用。下例中，由四个音构成的单一形态旋律音型，以单层次的组合方式被置于弦乐组第一、二小提琴的高音区，快速的半音下行及短促的小连弧的旋转式无限反复，为铜管乐器强劲而辉煌的和弦性主题涂上一层亮丽的色彩并增添了活跃的气氛：

【例 9-12】

格罗菲 《大峡谷》 组曲（V）





在木管乐器上，与节奏音型化相比，旋律音型化（也包括和声音型化）有一定的局限性。

首先应考虑的是各乐器的演奏技术性能。在复杂或快速音型中，往往首选起振较快、灵活度较高的长笛或单簧管来担任，或将灵活度较低的双簧管及大管加以简化，以获得演奏难易度上的统一与协调。

另外要考虑的则是呼吸与气息，这是所有管乐器需要关注的焦点之一。在音型化组合中，以休止符间隔或以声部的交接给各乐器以充分的喘息之机，在减低了演奏难度并增强了各乐器的持续演奏能力的同时，也带来了音乐的动态感和趣味性。如鲁托斯拉夫斯基的《乐队协奏曲》第三乐章标号 54 所示。

木管乐器与弦乐器结合的旋律音型化，极少使用完全重叠，而多以不完全重叠或完全不重叠的面貌出现。不完全重叠的组合中，往往根据各乐器组的不同特点和技术适应性对音型做适当的调整，以获得令人满意的效果。相关实例请参阅肖斯塔科维奇的《第五交响曲》第四乐章标号 108 — 109 。

（三）和声音型化

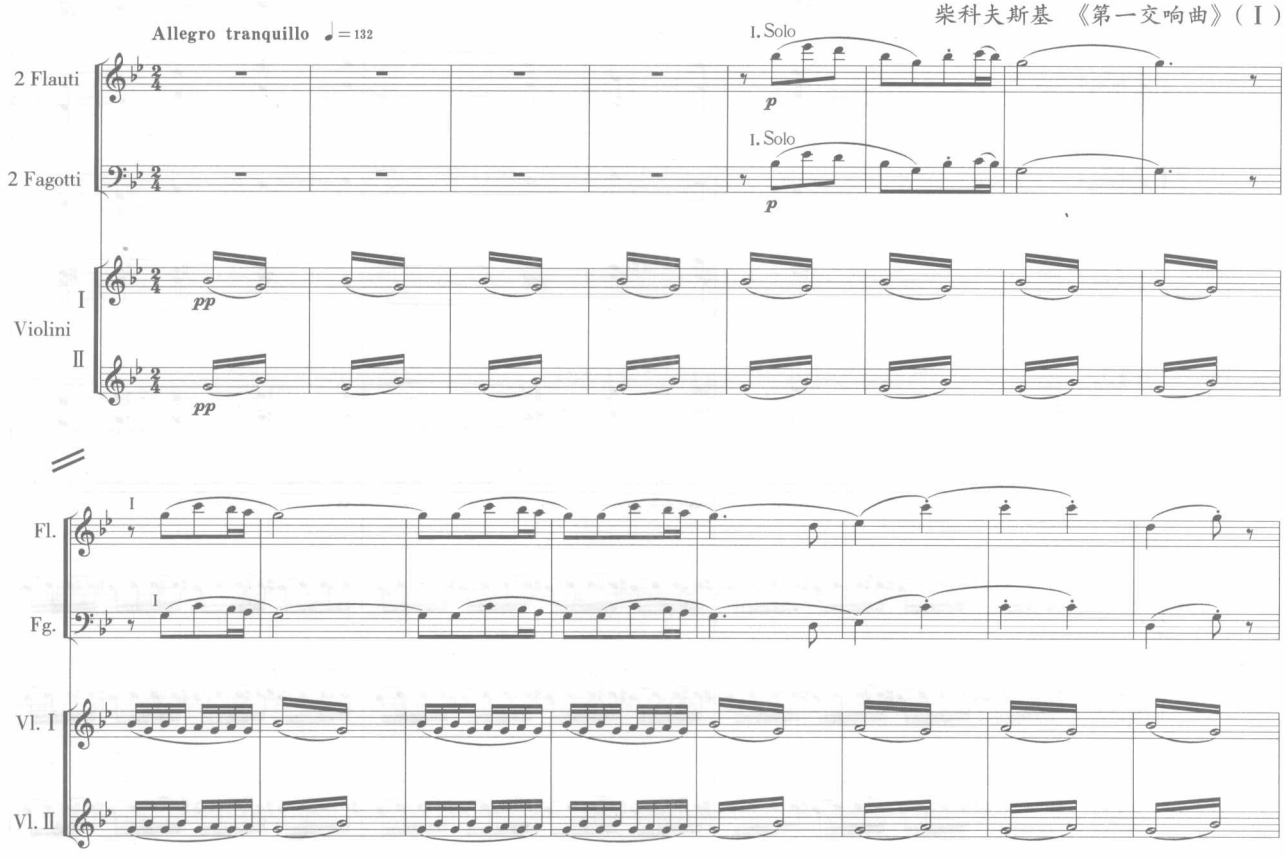
将静态的和声性因素进行动态化处理，即谓和声音型化。常见有以下两种表现形式。

1.同向或反向摇荡式

指的是在相邻和弦音之间反复交替演奏。不同乐器声部间可能是同向的，也可能是反向的；可能是节奏相同的，也可能是节奏不同的，甚至在动态层次上叠加静态的踏板音层以获得更加融合的效果。无论如何，其前提是以同向或反向互补形式造成似动非动的印象。下例中，由第一、二小提琴演奏的反向互补摇荡式和声音型，被夹在独奏长笛与独奏大管十五度结合的主要旋律中间，总体音响层次分明而协调融合：

【例 9-13】

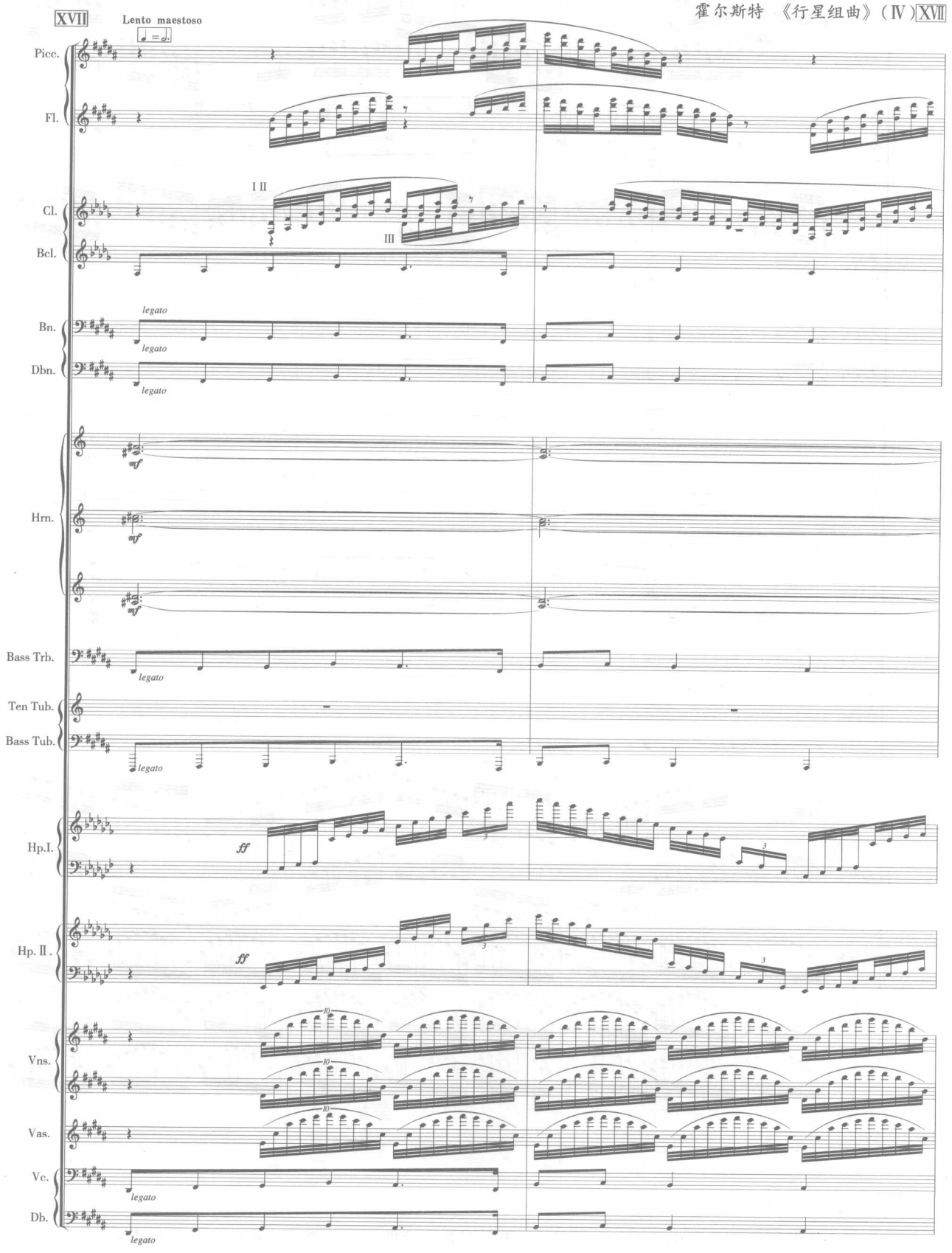
柴科夫斯基 《第一交响曲》（Ⅰ）

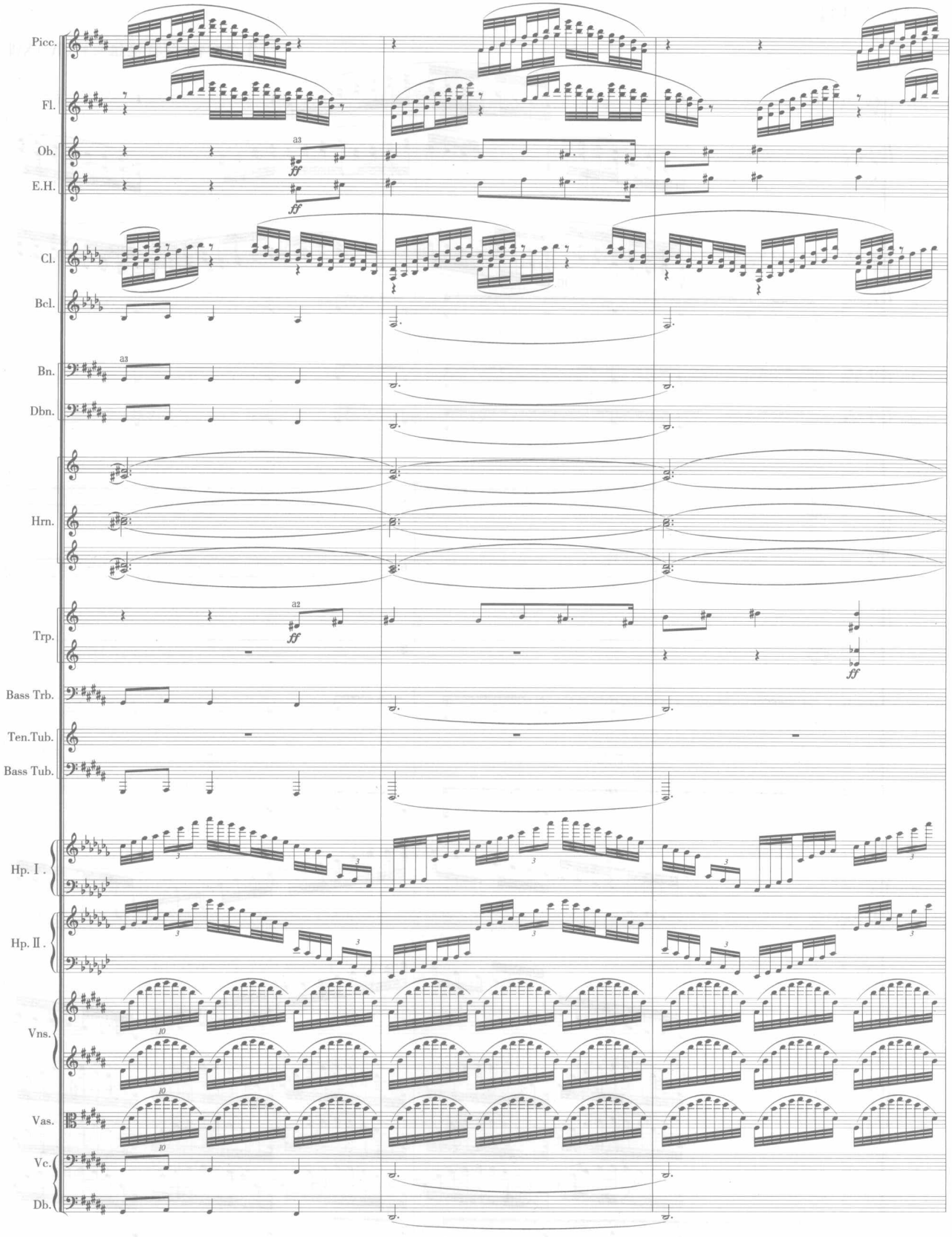


2.密集或开放分解式

指的是将和弦音按密集或开放排列顺次做上行与下行往返交替的快速琶音式演奏。各声部在方向和节奏上可能相同，也可能不同；如果不同，其效果类似前一项中摇荡互补式写法。分解式在动态化程度上远高于摇荡式，它多用于弦乐器，而木管乐器正如前面指出的那样，由于演奏技术和气息消耗的原因，或仅使用长笛及单簧管，或以交接方式给以适当休息，或对音型的密度给以简化式处理等。除弦乐器和木管乐器外，拨弦乐器的竖琴及击弦乐器的钢琴，分解和弦已成为它们的基本奏法之一，它们在技术的灵活性及持续演奏的能力上甚至远超过弦乐器及木管乐器。铜管乐器基本不用此种奏法，这当然取决于其自身性能的局限性。下例是一段在弦乐器、木管乐器及拨弦乐器上共同演奏的密集与开放的分解式和声音型化伴奏因素，主题旋律先在乐队的低音区，由低音长号及低音大号，低音单簧管，大管及低音大管，大提琴及低音提琴八度演奏，三小节后交给小号、双簧管及英国管。在这里，音型化因素在三组乐器上各显示出一些特点：弦乐器作为该音型的基础，按泛音列中下疏上密的排列原理，构成开放与密集结合的混合排列，以每拍为单位均匀地平面反复；木管乐器选择了起振快、灵活度高的短笛、长笛及单簧管，并以均匀的密集排列交接于不同乐器间；两架竖琴与木管乐器基本保持一致，它的作用是使木管乐器在音色转接中尽可能融合而统一。在弦乐器和木管乐器（加竖琴）这两个层次间，无论在音域幅度、横向起伏的规模上，还是在每拍内的音数（内部节奏）上，都有程度不等的对比，长气息的木管加竖琴在富于基本色调以光彩的同时，还在基本的三拍子律动中以四拍为单位的双数切割，形成配器中的“多节拍”意味。短短的几小节中，给我们的启示还远不止这些，限于篇幅，不再详述。

【例 9-14】


XVII
Lento maestoso
霍尔斯特 《行星组曲》(Ⅳ)XVII
Picc.
Fl.
Cl.
Bcl.
Bn.
Dbn.
Hrn.
Bass Trb.
Ten Tub.
Bass Tub.
Hp.I.
Hp.Ⅱ.
Vns.
Vas.
Vc.
Db.
I II
III
legato
mf
ff



（四）混合音型化

两种以上不同类型的音型化因素的同时叠合，便构成混合音型化。此类写法形成了音型化本身的复杂化，其

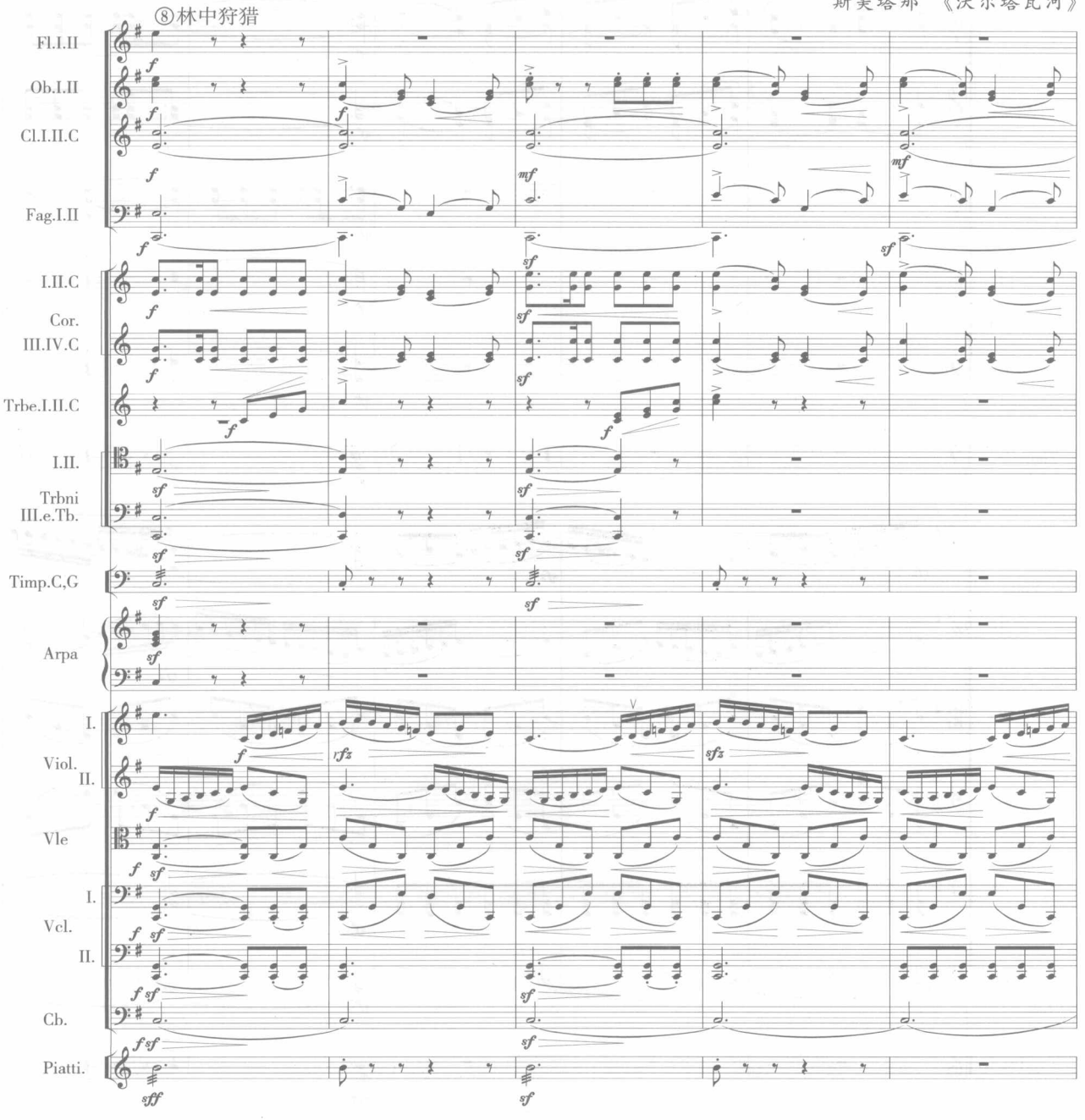
音响内涵远胜过前述任何一种独立形态的音型化组合。

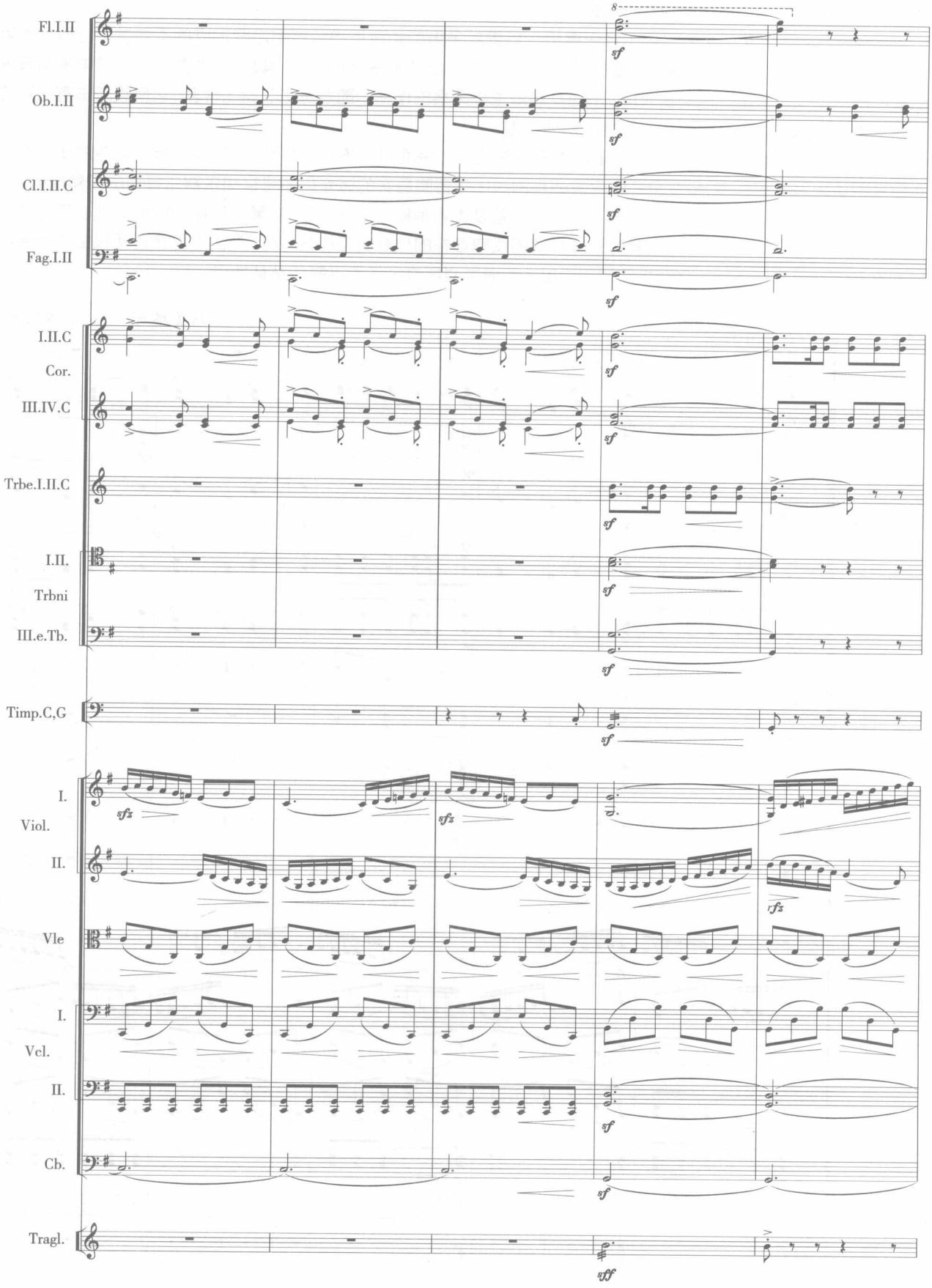
混合音型化写法在理论上可用于各乐器组，但更为多见的是在不同乐器组之间形成的不同类型音型化因素的结合，以获得音色和层次上最大限度的对比，其组合的可能性千变万化，不计其数，成为管弦乐总谱中主调音乐织体的最基本也是最重要的组合手段。下面从浪漫主义风格的作品中随意选取了两个片断，它反映了丰富多彩的混合音型化织体写法中具有一定代表性的两种类型。

第一例由弦乐组构成，虽然由于弦乐器本身具有统一有余而对比不足的特性，似乎混合音型化在总体层次上难以获得更大对比和剥离，但在统一中寻求适当的对比和音响层次的微差化却是这组乐器所具有的天然优势。在这里，和弦性的号角般狩猎主题由圆号、小号、双簧管及大管承担。第一、二小提琴在交接中构成以两小节为单位的旋律音型化，中提琴与第一大提琴为开放排列的反向互补的分解式和声音型化，第二大提琴在两根空弦上演奏纯五度双音的节奏音型化。此例生动地刻画出沃尔塔瓦河所流经的不平静的丛林地带：

【例 9-15】

斯美塔那 《沃尔塔瓦河》

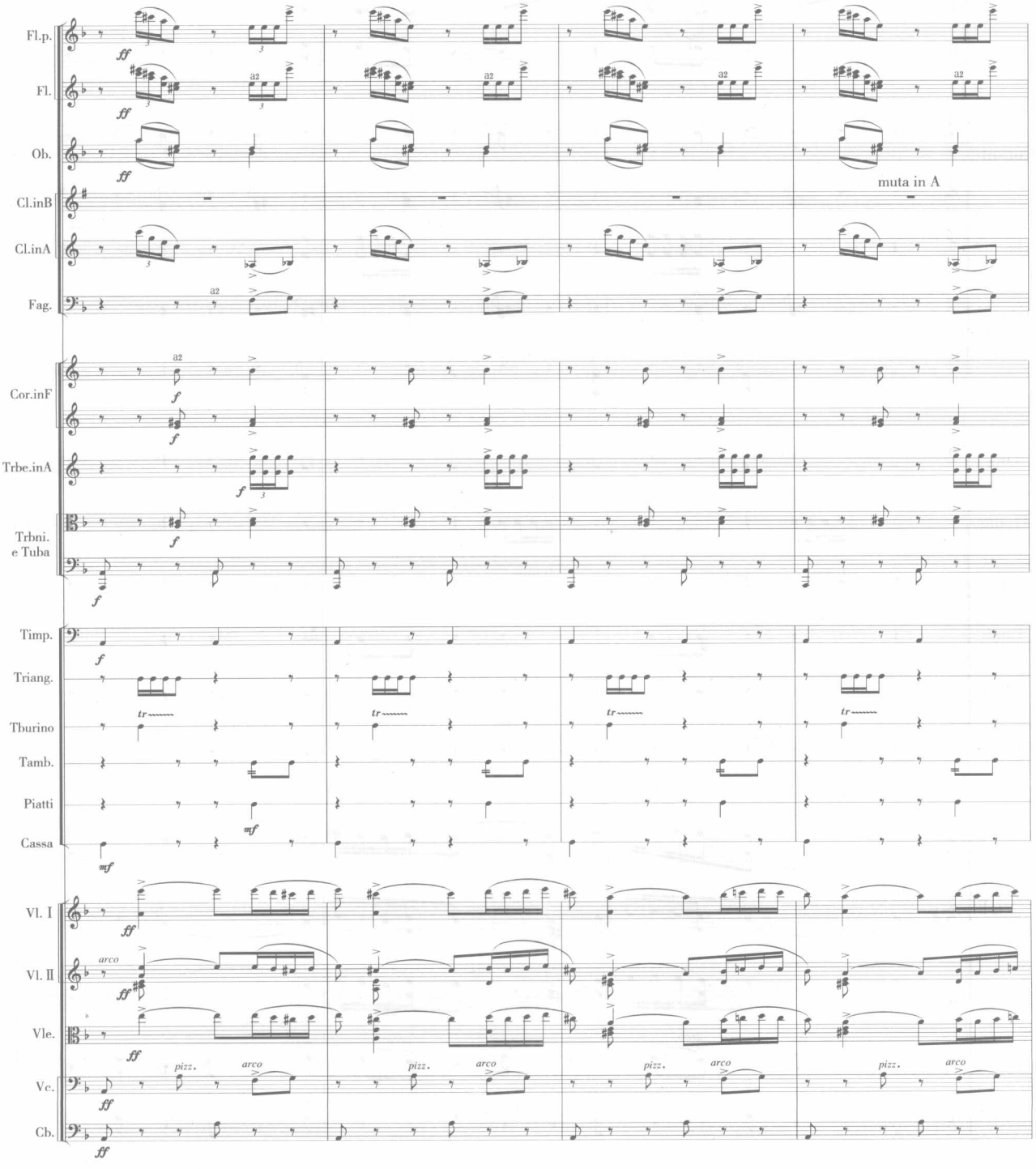


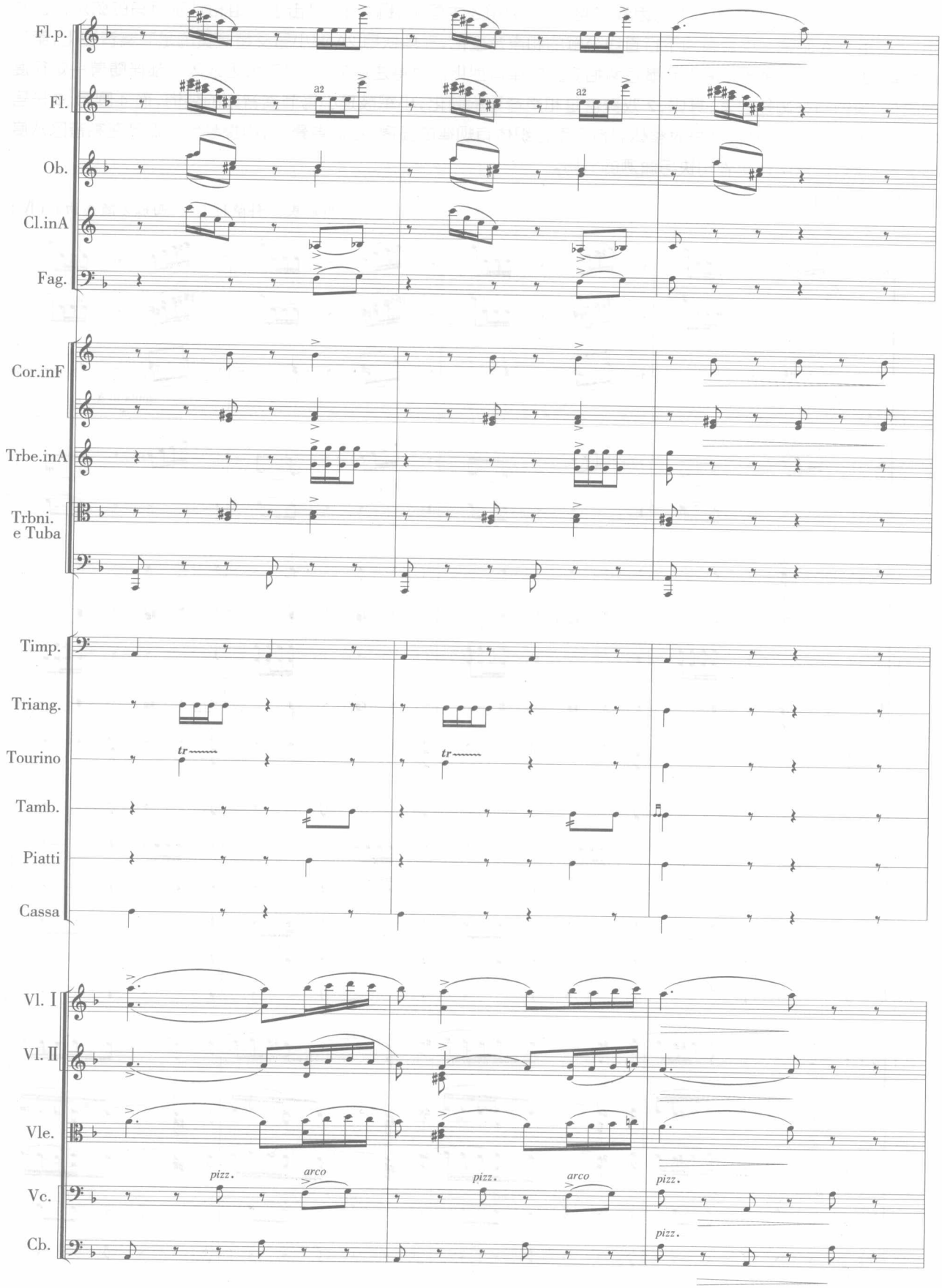

Fl.I.II
Ob.I.II
Cl.I.II.C
Fag.I.II
I.II.C
Cor.
III.IV.C
Trbe.I.II.C
I.II.
Trbni
III.e.Tb.
Timp.C,G
I.
Viol.
II.
Vle
I.
Vcl.
II.
Cb.
Tragl.
8
sf
sfz
rfz
sff

第二例同样是三种基本音型化因素的混合，它动用了木管组、铜管组、打击乐器组和几乎所有的弦乐器。短笛、2 长笛及 A 调第二单簧管为下行直线分解的和声音型化，三角铁与 2A 调小号交替演奏的是节奏音型化，第二单簧管、2 大管及大提琴在每小节最后两拍演奏旋律音型化。值得注意的是，这三大因素同时都伴随着一定程度的简化、装饰与强调性因素，其中，2 双簧管是和声音型的简化，小军鼓是小号节奏音型的装饰，而 4 圆号、3 长号与大号、定音鼓、大鼓及钹则是对整体混合音型化织体有规律的强调。在此背景上，小提琴与中提琴在高音区八度演奏的主题，悠扬中伴随着明快与潇洒的气质。

【例 9-16】

里姆斯基－科萨科夫 《西班牙随想曲》（Ⅳ）



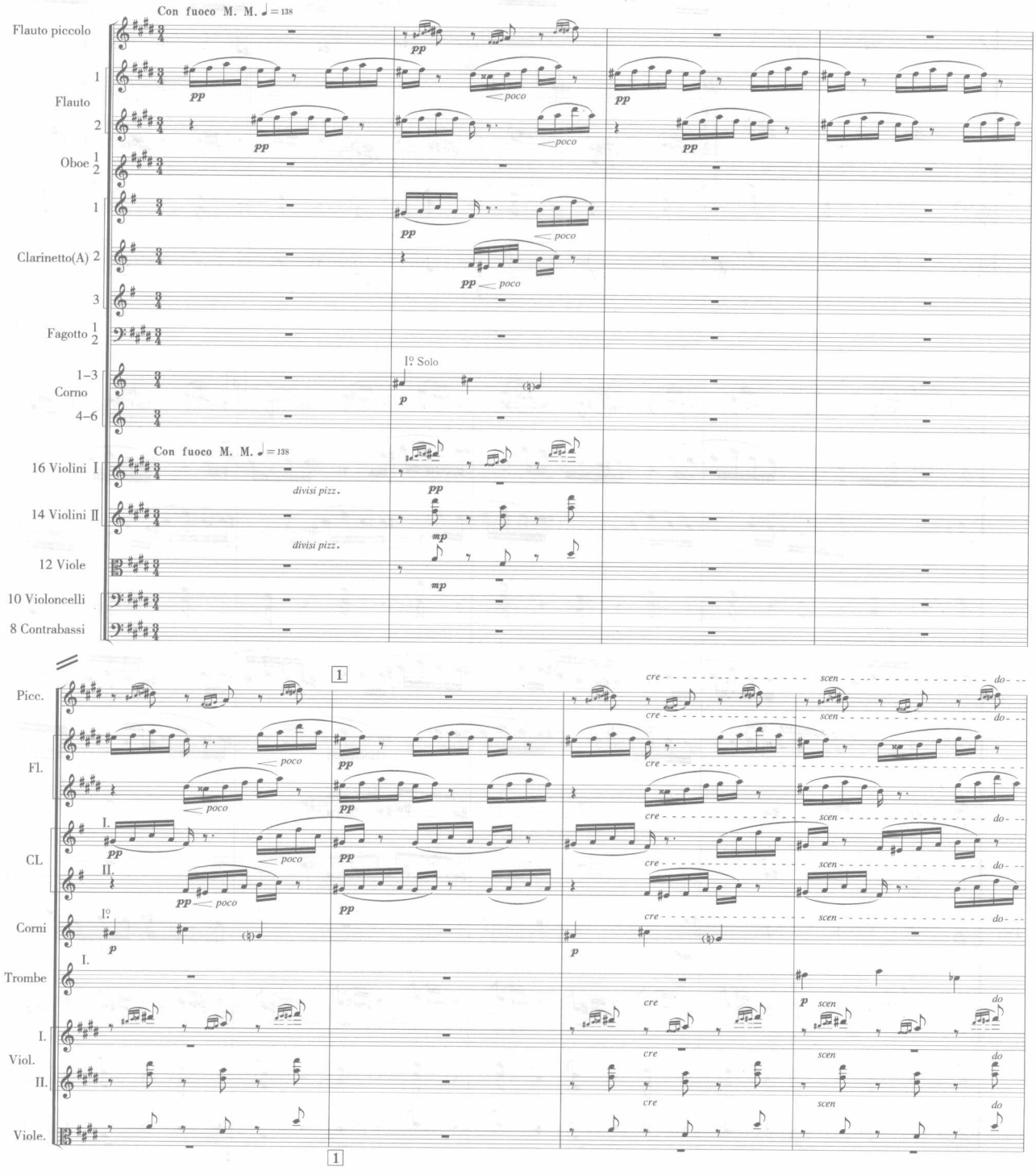

Fl.p.
Fl.
a2
a2
Ob.
Cl.inA
Fag.
Cor.inF
Trbe.inA
Trbni.
e Tuba
Timp.
Triang.
Tourino
tr
tr
Tamb.
Piatti
Cassa
Vl. I
Vl. II
Vle.
pizz.
arco
pizz.
arco
pizz.
Vc.
pizz.
Cb.

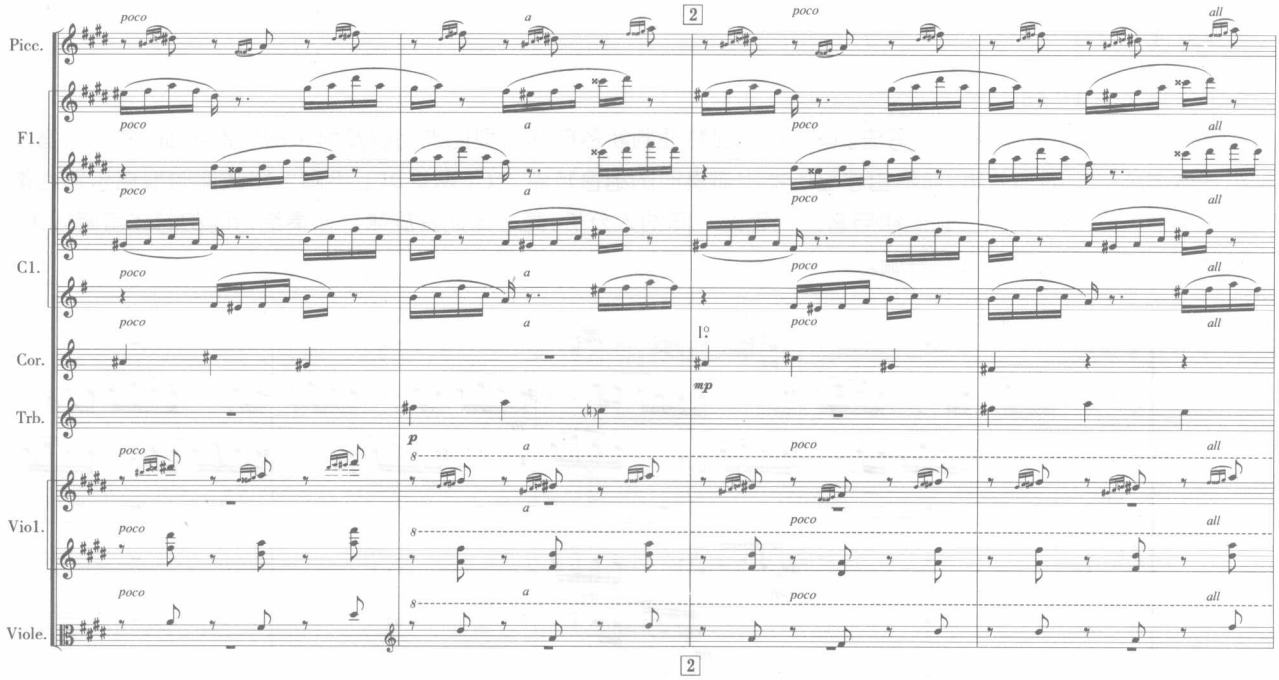
作业 4

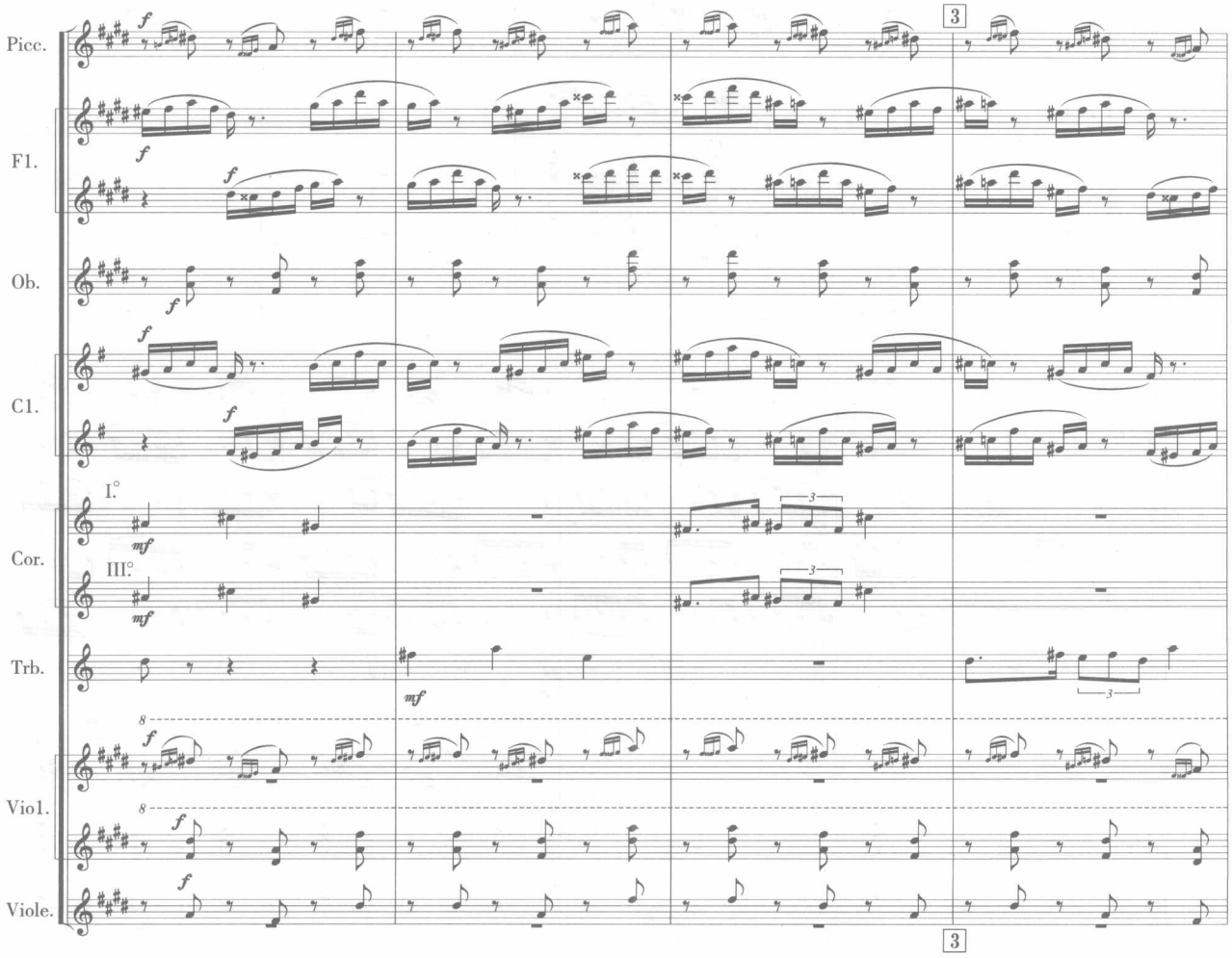
作业 9-7　分析题

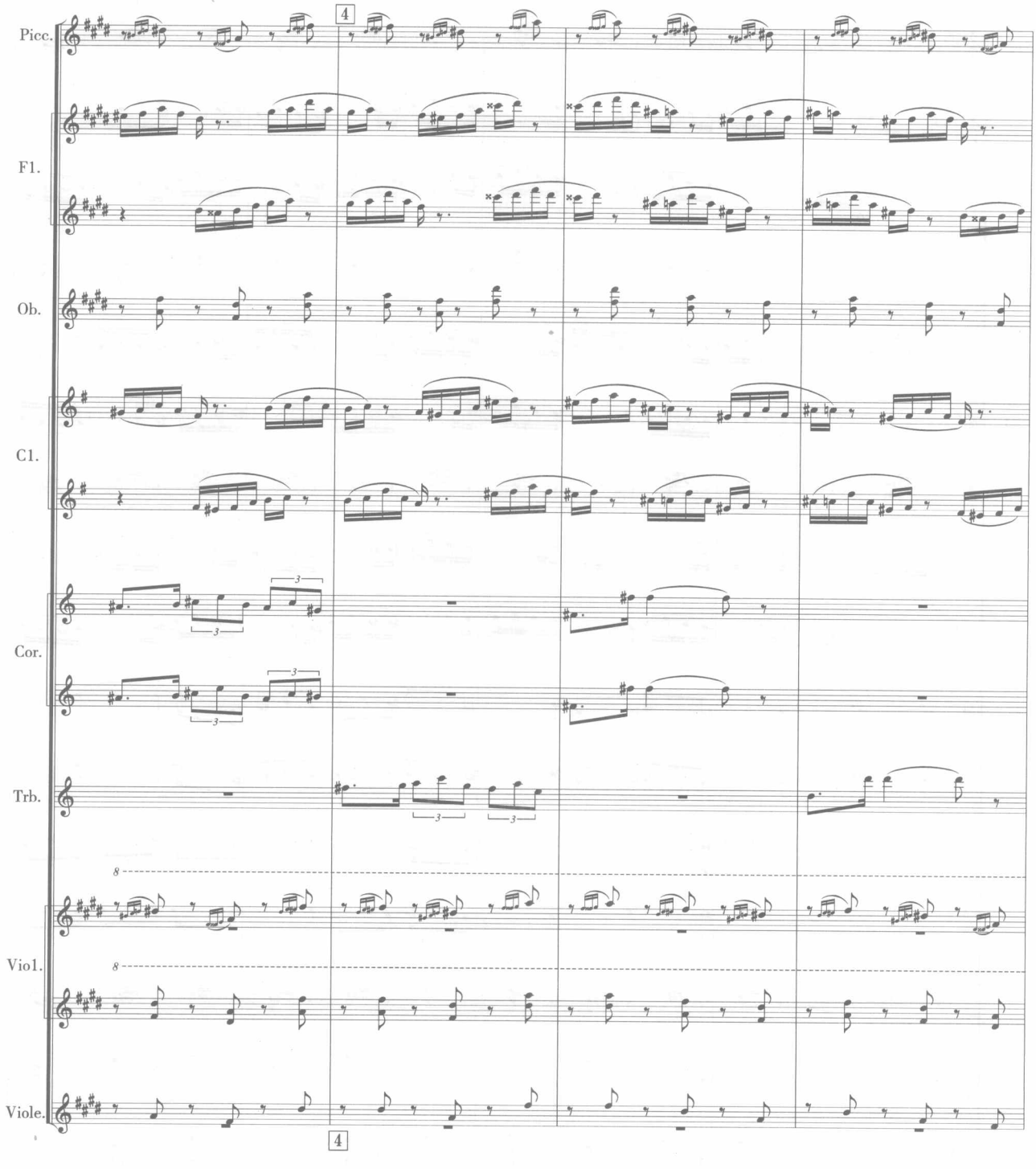
下列各片断均为音型化织体写法。首先从外部特征判断各自的音型化类别以及所属的乐器声部。然后对音型化组合做具体而详细的分析，包括由独立乐器组演奏时的组合特点，以及两组以上不同乐器演奏时根据乐器性能所做的灵活处理。最后，将主题旋律与音型化因素一同纳入分析，简略描述其旋律与伴奏结合时的总体音响效果。

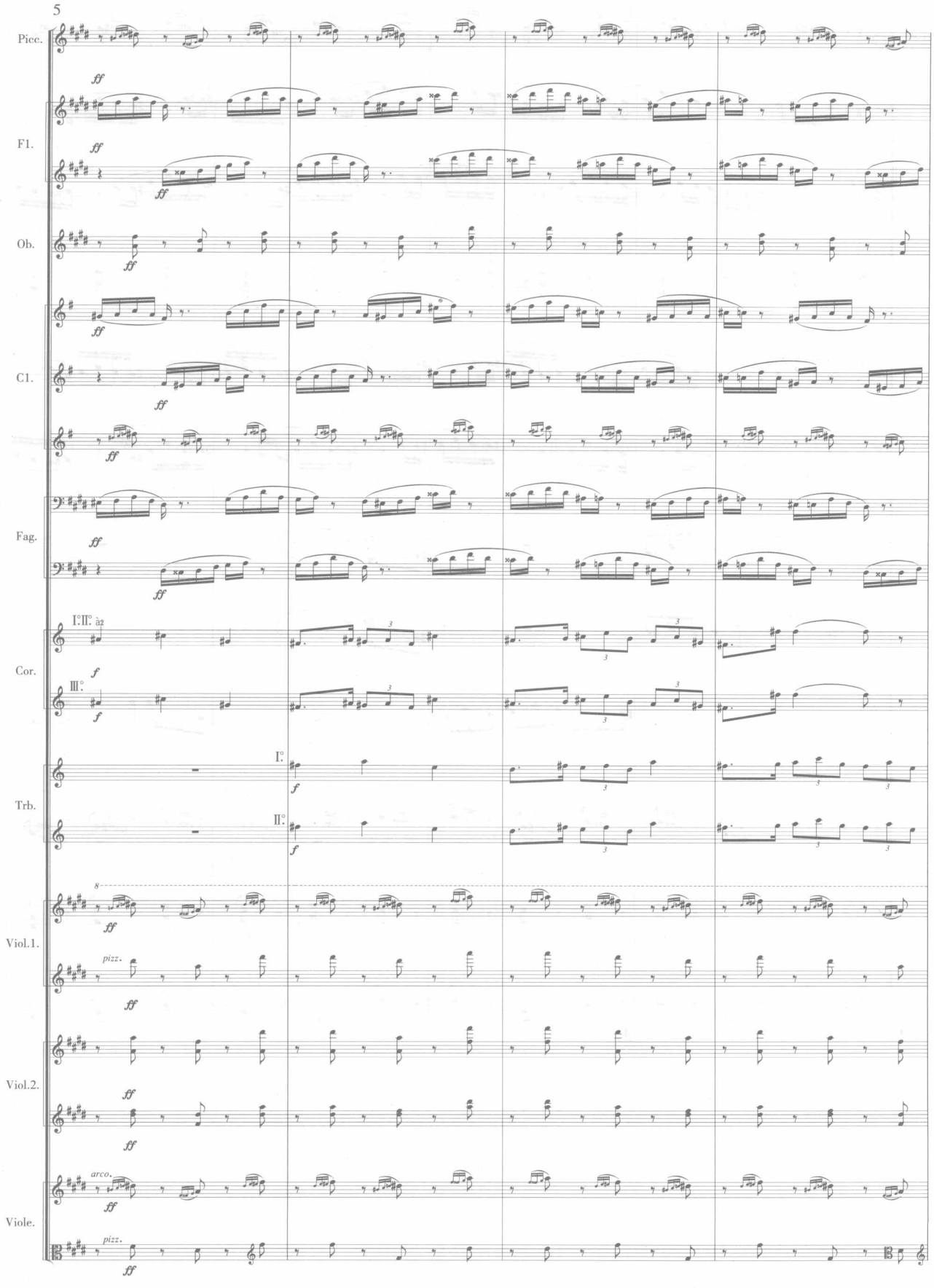
（1）斯特拉文斯基：《焰火》开端。



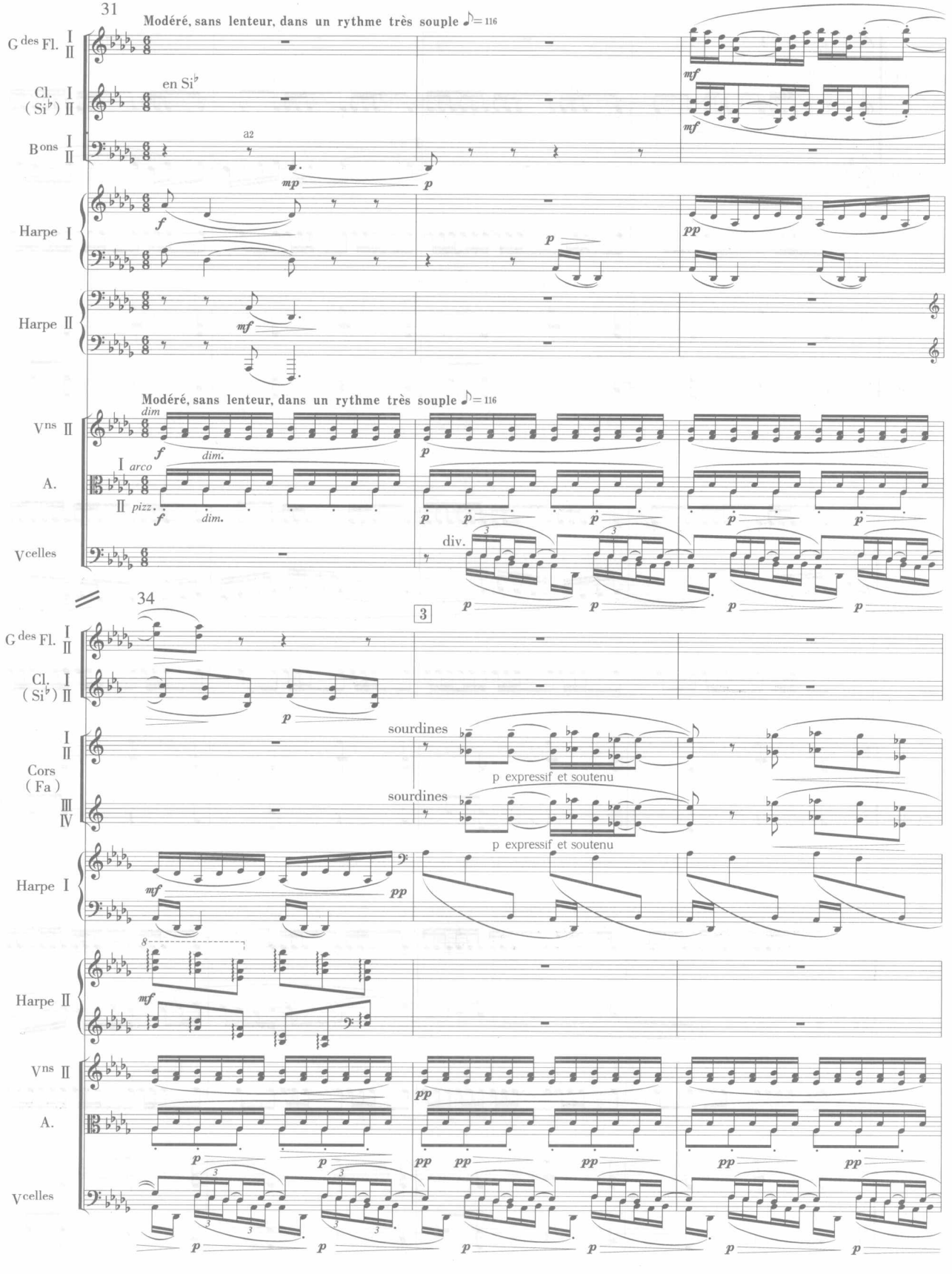

Picc.
F1.
C1.
Cor.
Trb.
Vio1.
Viole.
poco
a
all
I.°
mp
p
2


Picc.
F1.
Ob.
C1.
Cor.
Trb.
Vio1.
Viole.
I.°
III.°
f
mf
3

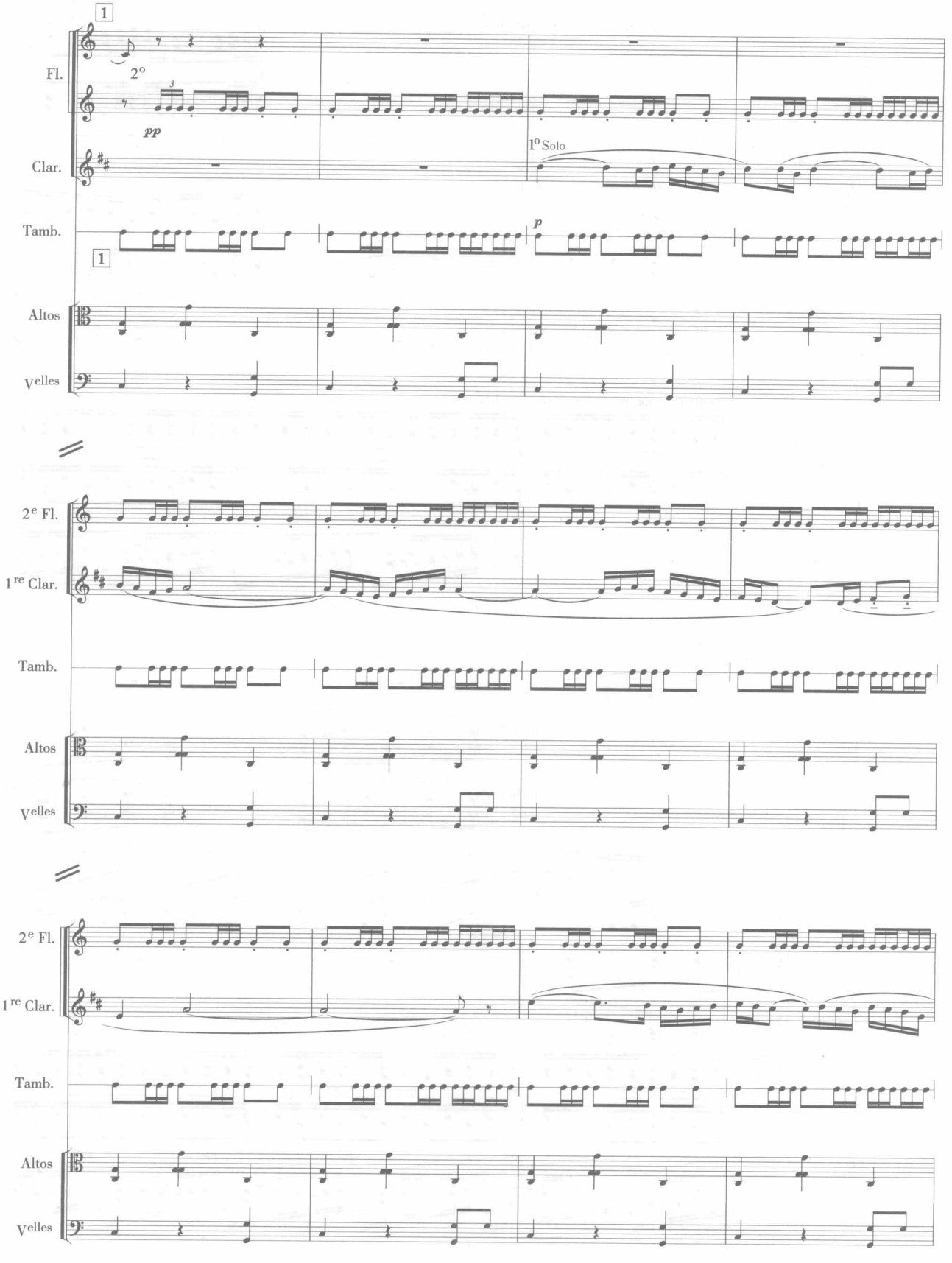

Picc.
F1.
Ob.
C1.
Cor.
Trb.
Vio1.
Viole.
4
4


5
Picc.
F1.
Ob.
C1.
Fag.
I:II. à2
Cor.
III.
I.
Trb.
II.
Viol.1.
Viol.2.
Viole.
ff
f
pizz.
arco.

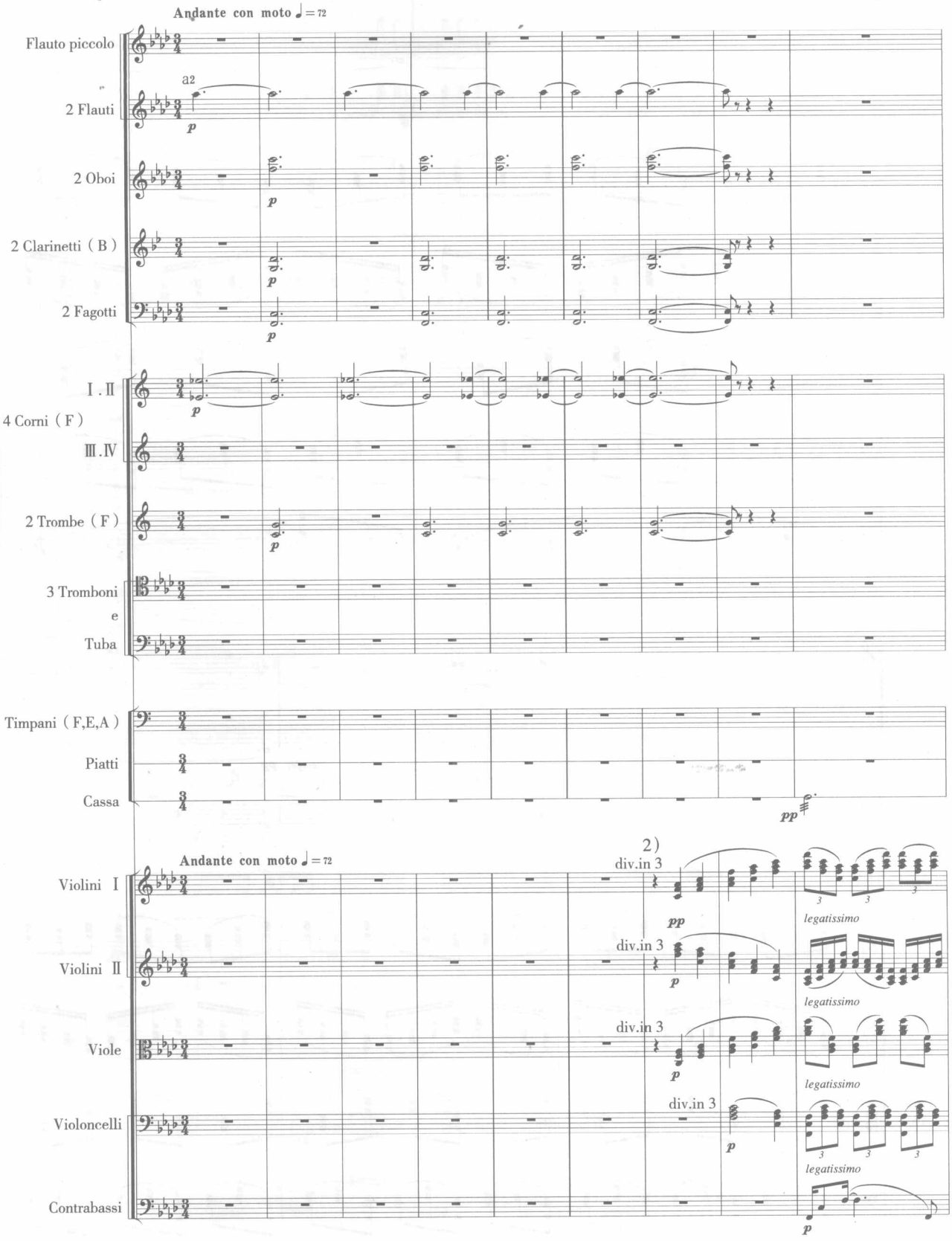
（2）德彪西：《海》第一乐章，第 31—36 小节。

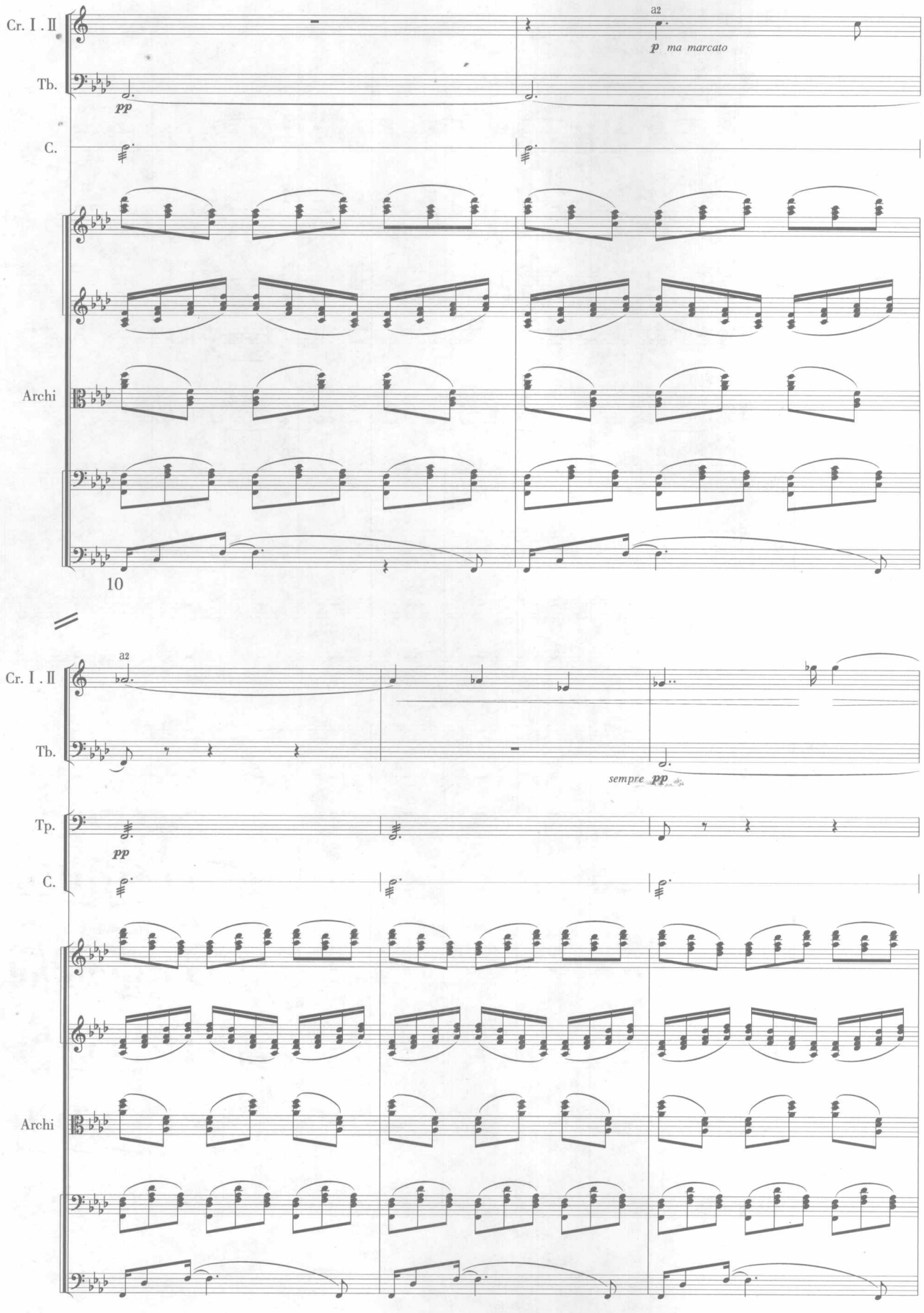


（3）拉威尔：《波莱罗舞曲》标号 1 。

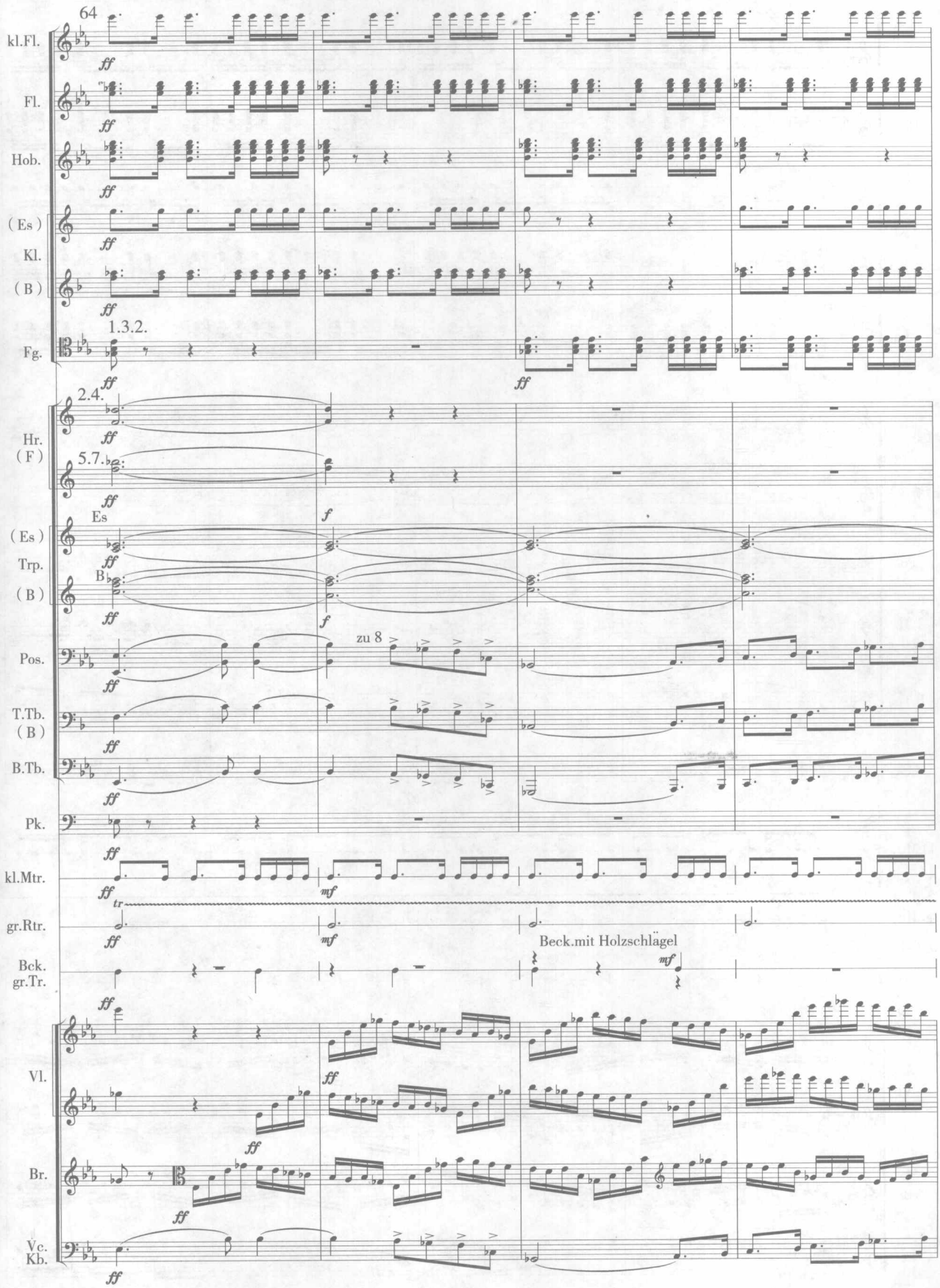


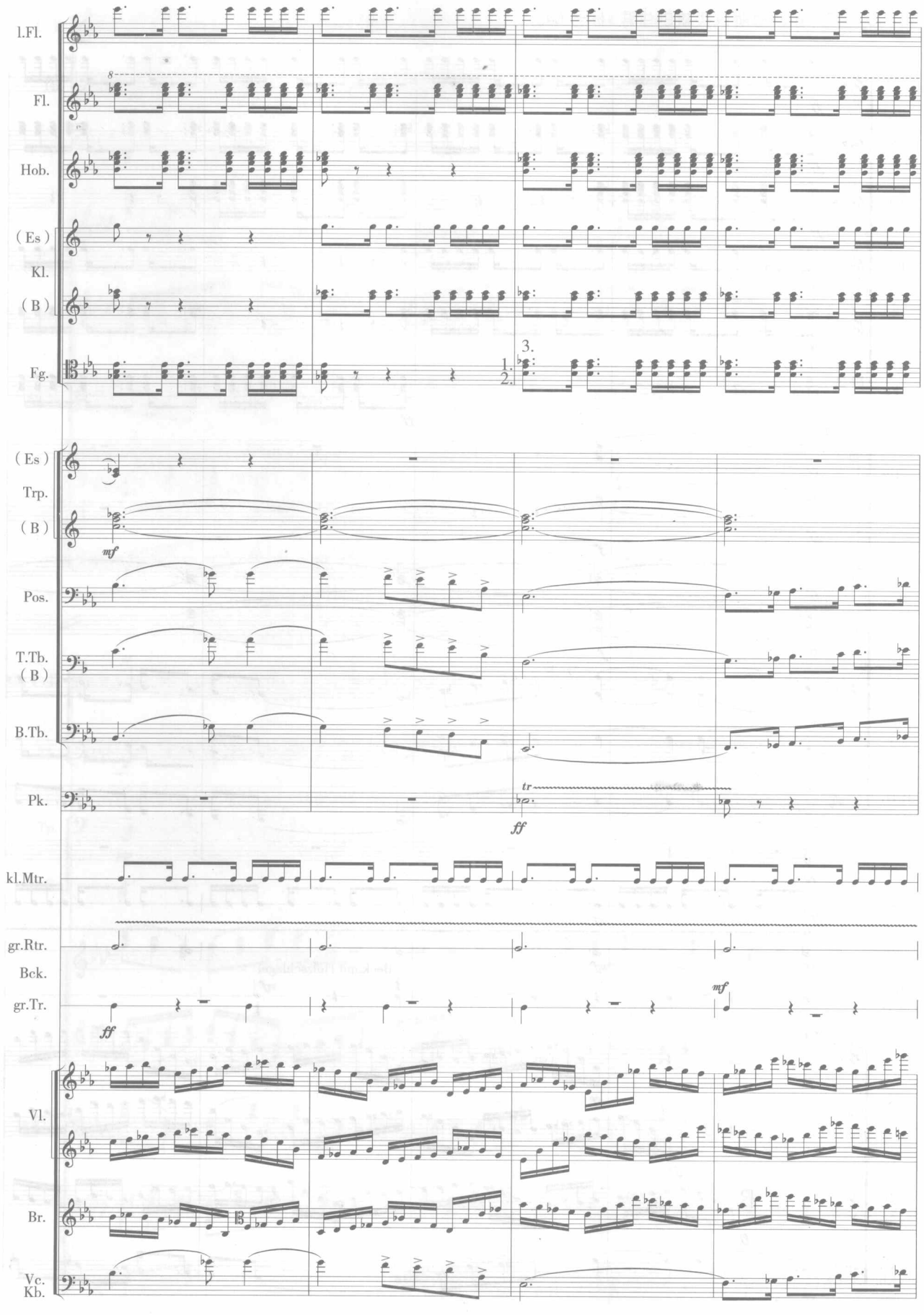
（4）柴科夫斯基：《暴风雨》开端。




Cr. Ⅰ. Ⅱ
a2
p ma marcato
Tb.
pp
C.
Archi
10
Cr. Ⅰ. Ⅱ
a2
Tb.
sempre pp
Tp.
pp
C.
Archi

(5)理查·施特劳斯:《英雄的生涯》标号 64。




l.Fl.
Fl.
Hob.
(Es)
Kl.
(B)
Fg.
3.
1.
2.
(Es)
Trp.
(B)
mf
Pos.
T.Tb.
(B)
B.Tb.
Pk.
tr
ff
kl.Mtr.
gr.Rtr.
Bck.
gr.Tr.
ff
mf
Vl.
Br.
Vc.
Kb.

三、复调音乐织体

复调音乐织体属于复合因素结构范畴。原则上，它被概括为对比性复调和模仿性复调两大织体类型。自 20 世纪以后，在此原则上又进一步繁衍出了诸如微型复调、音色复调、点描型、偶然型等织体写法。

（一）对比性复调织体

所谓对比性复调织体，是指由两个以上对比的独立线条构成的织体形态。用弦乐组为此类结构配器，主要靠不同音区、幅度、密度以及奏法等方面的对比，从而获得层次鲜明的立体化音响效果。格里格的《培尔·金特》第二组曲第二乐章中段（见例 5-1），是一个既简单又说明问题的例子。在这里，两个独立线条在节奏和旋律形态本身已形成对比，同时运用了音区、音色、幅度及奏法给予强化（线条 I 在高音区、第一小提琴八度、连弓与分弓交替，线条 II 在低音区、大提琴同度、连弓），其余声部演奏富于弹性的节奏音型，整体音响协调、鲜明而生动。

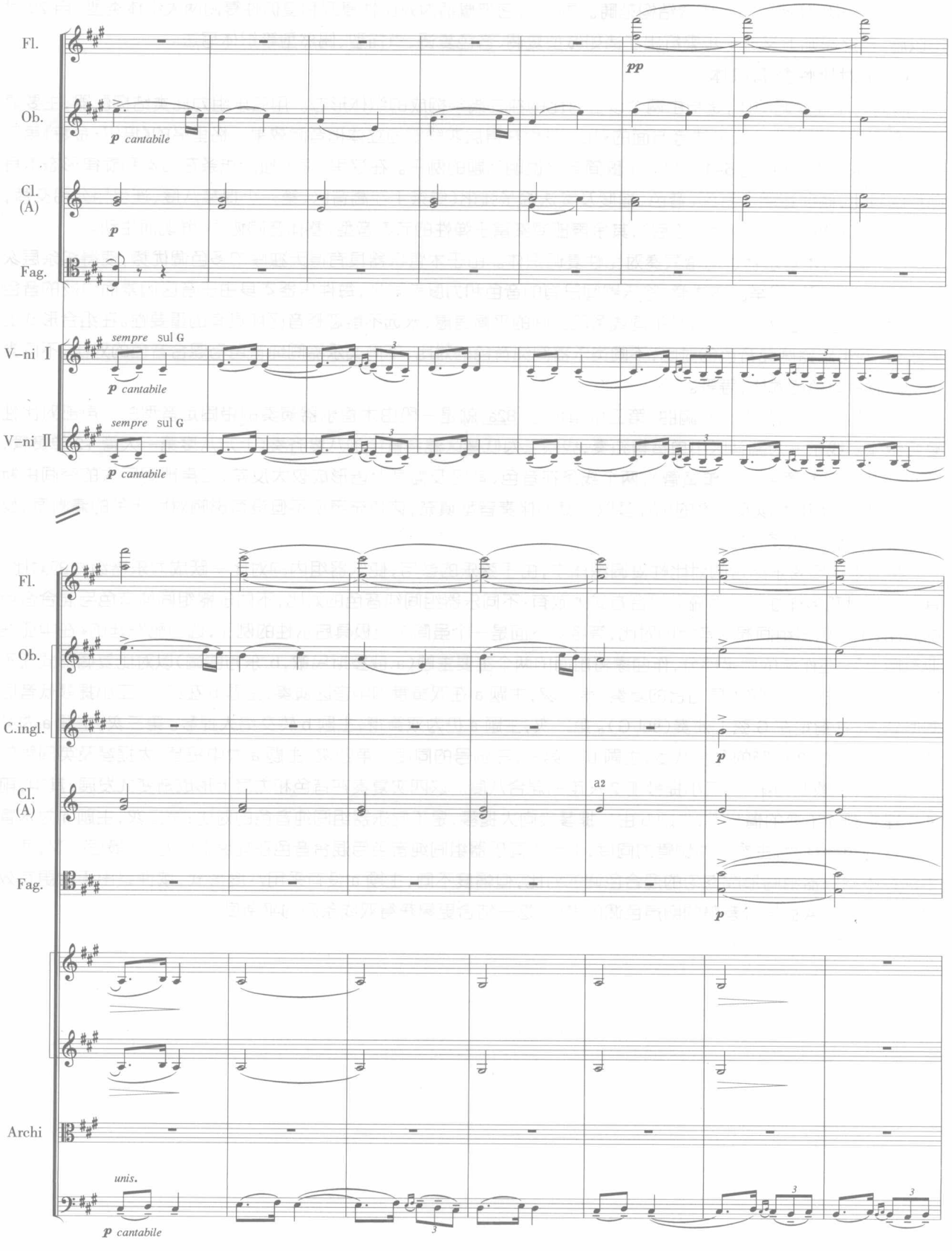
在总谱中，木管乐器也常常演奏对比性复调织体。由于木管乐器具有得天独厚的多色调优势，使得线条层次间的对比变得轻而易举。请注意，除乐器间已有的音色和力度差异外，每件乐器本身由于音区因素而引发的音色及力度变化亦不容忽视。因此，从不同线条层次间的平衡考虑，永远不能忽略音区所具有的重要性。在组合形式上大致有：同类乐器间纯音色的对比，不同类乐器间纯音色的对比，不同类乐器间纯音色与混合音色的对比，不同类乐器间混合音色的对比，等等。

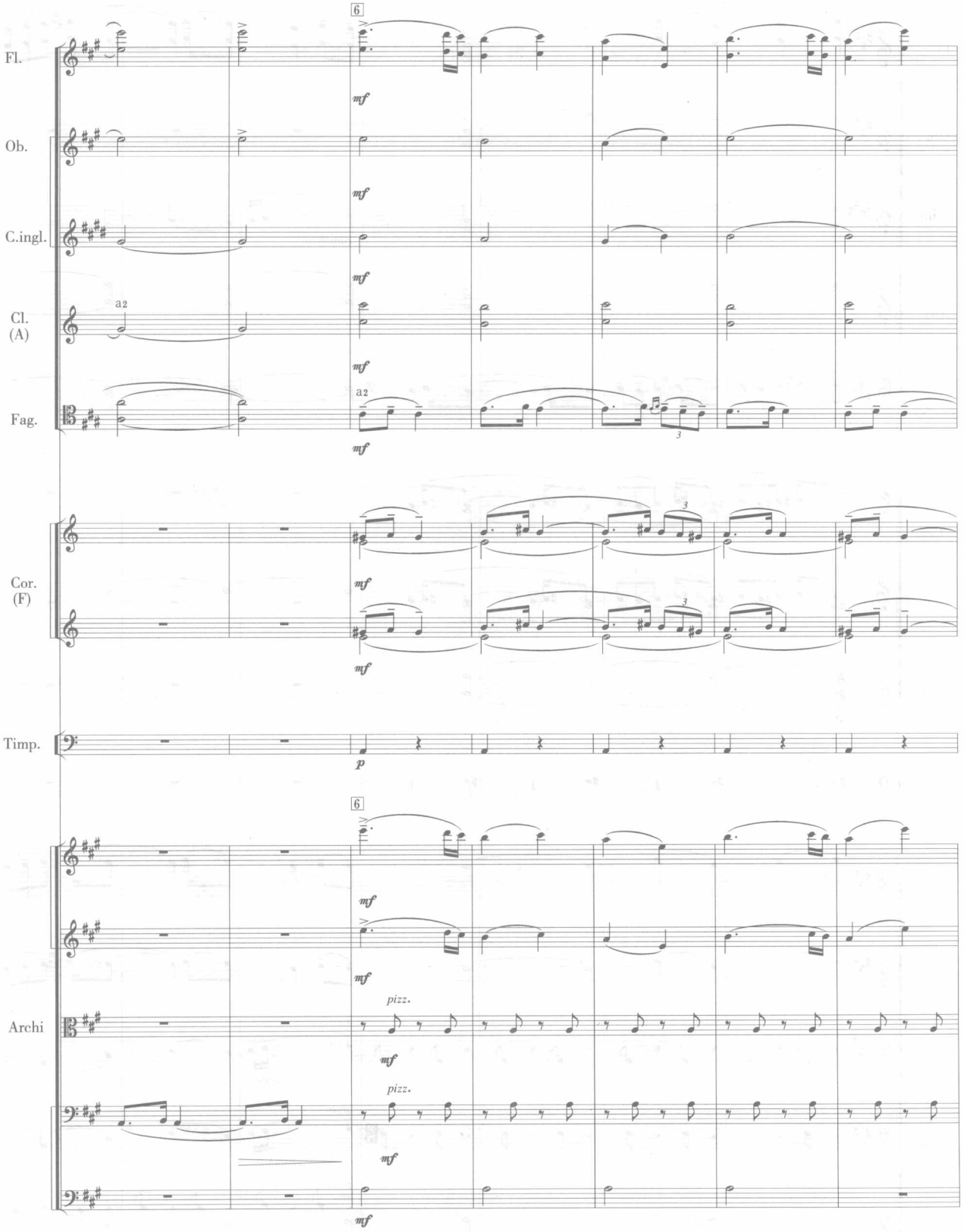
肖斯塔科维奇的《第七交响曲》第二乐章标号 82a 就是一段由木管乐器演奏的带固定音型的二声部对比性复调织体。线条一为高音区小单簧管独奏，线条二为低音区混合音色的八度齐奏（上方八度第一大管 +2 单簧管，下方八度第二大管 + 低音单簧管），两个线条在音色、音区及幅度上皆形成较大反差，二声部间巨大的空间由断奏的双簧管、英国管以及拨奏的小提琴以八度的伴奏音型填充，该填充声部不但没有影响对比线条的清晰度，反而为整体音响注入了活力。

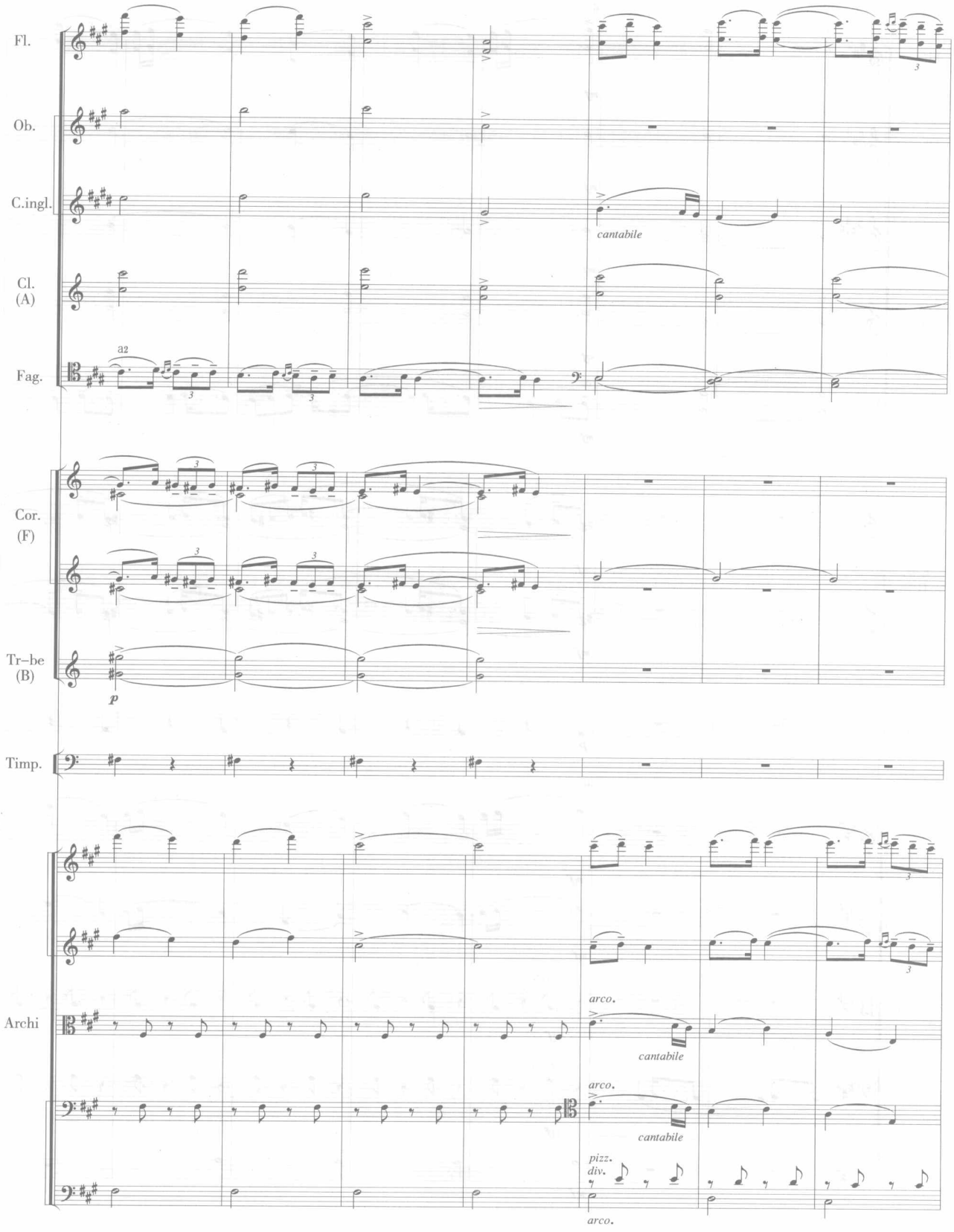
在由木管与弦乐结合的对比性复调织体中，由于弦乐的参与，使乐器组内的对比一跃成为乐器组间的对比，其对比程度和多样性不言而喻。组合方式大致有：不同乐器组间纯音色的对比，不同乐器组间纯音色与混合音色的对比，不同乐器组间混合音色的对比，等等。下面是一个虽简单但极具启示性的例子，选自鲍罗廷的《在中亚细亚草原上》。在作品的后半部分，作曲家将前面的两个主要主题（a.俄罗斯民歌，b.东方曲调）以对比复调形式在不同乐器组间进行了四次不同组合的复奏。第一次，主题 a 在双簧管的中音区演奏，主题 b 在第一、二小提琴低音区同度结合，并指定在 G 弦上演奏（sul G）。第二次，主题 a 仍为双簧管，主题 b 转交给大提琴。第三次，主题 a 为第一、二小提琴加 2 长笛的混合八度，主题 b 为第一、三圆号的同度。第四次，主题 a 为中提琴、大提琴及英国管的混合同度，主题 b 为第一、二小提琴加 2 长笛的混合八度。这四次复奏在音色和力度上形成渐变式发展，其中，前两次在主题 a 不变的情况下，主题 b 由小提琴转向大提琴，是不同乐器组间纯音色的对比；第三次，主题 a 为木管加弦乐的混合八度，主题 b 为铜管的同度，形成不同乐器组间纯音色与混合音色在幅度上的对比；最后一次，两个主题在不同乐器组间形成均匀的混合色调的对比，但幅度不同，主题 a 没有采用八度形式，或许是出于对更有效地发挥大提琴 A 弦男高音般的胸声色调的考虑，这一结合更易获得双线条间的平衡度：

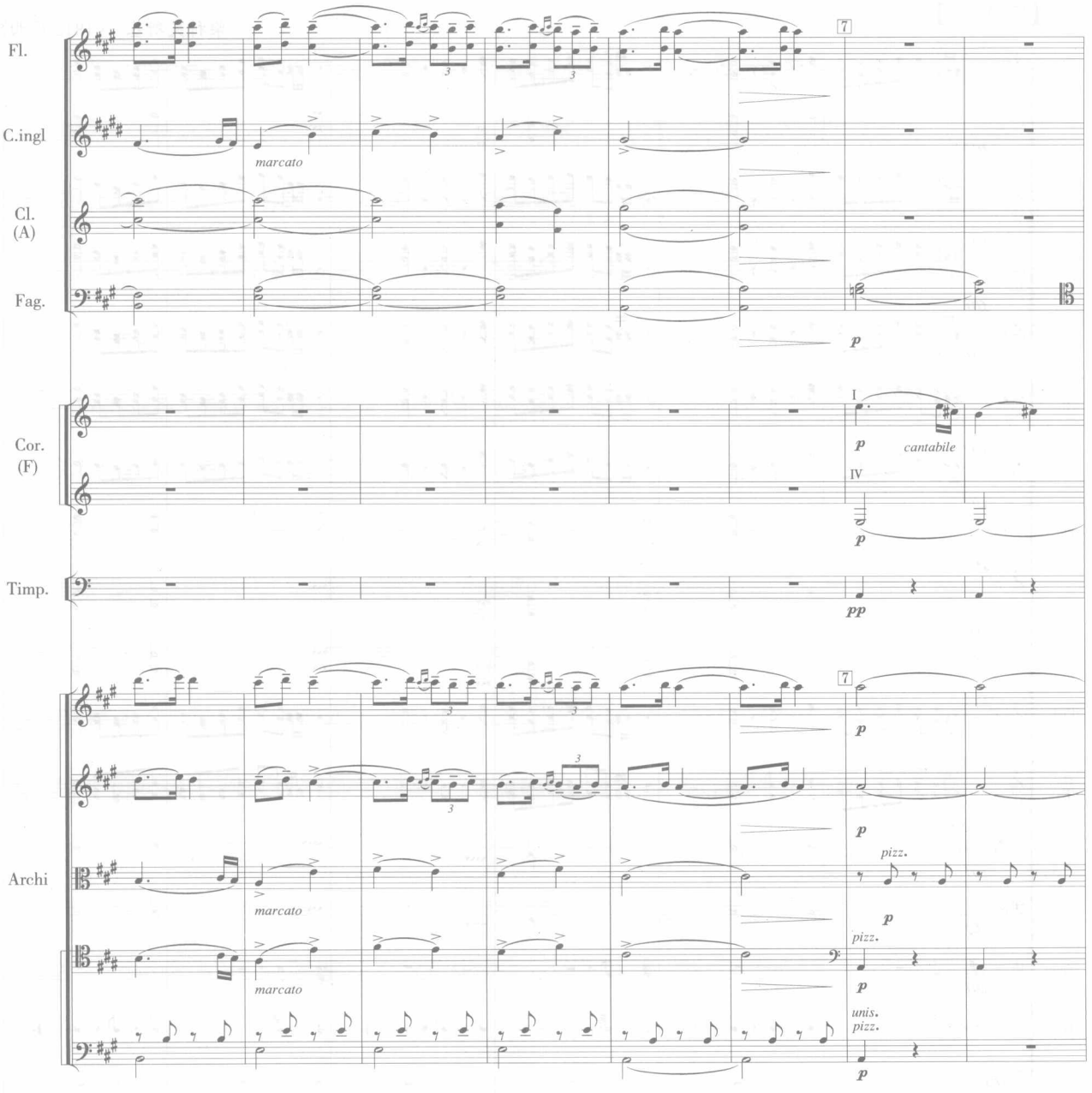
【例 9-17】

鲍罗廷 《在中亚细亚草原上》




6
Fl.
mf
Ob.
mf
C.ingl.
mf
Cl.
(A)
a2
mf
Fag.
a2
mf
3
Cor.
(F)
mf
3
3
mf
Timp.
p
6
mf
Archi
mf
pizz.
mf
pizz.
mf
mf

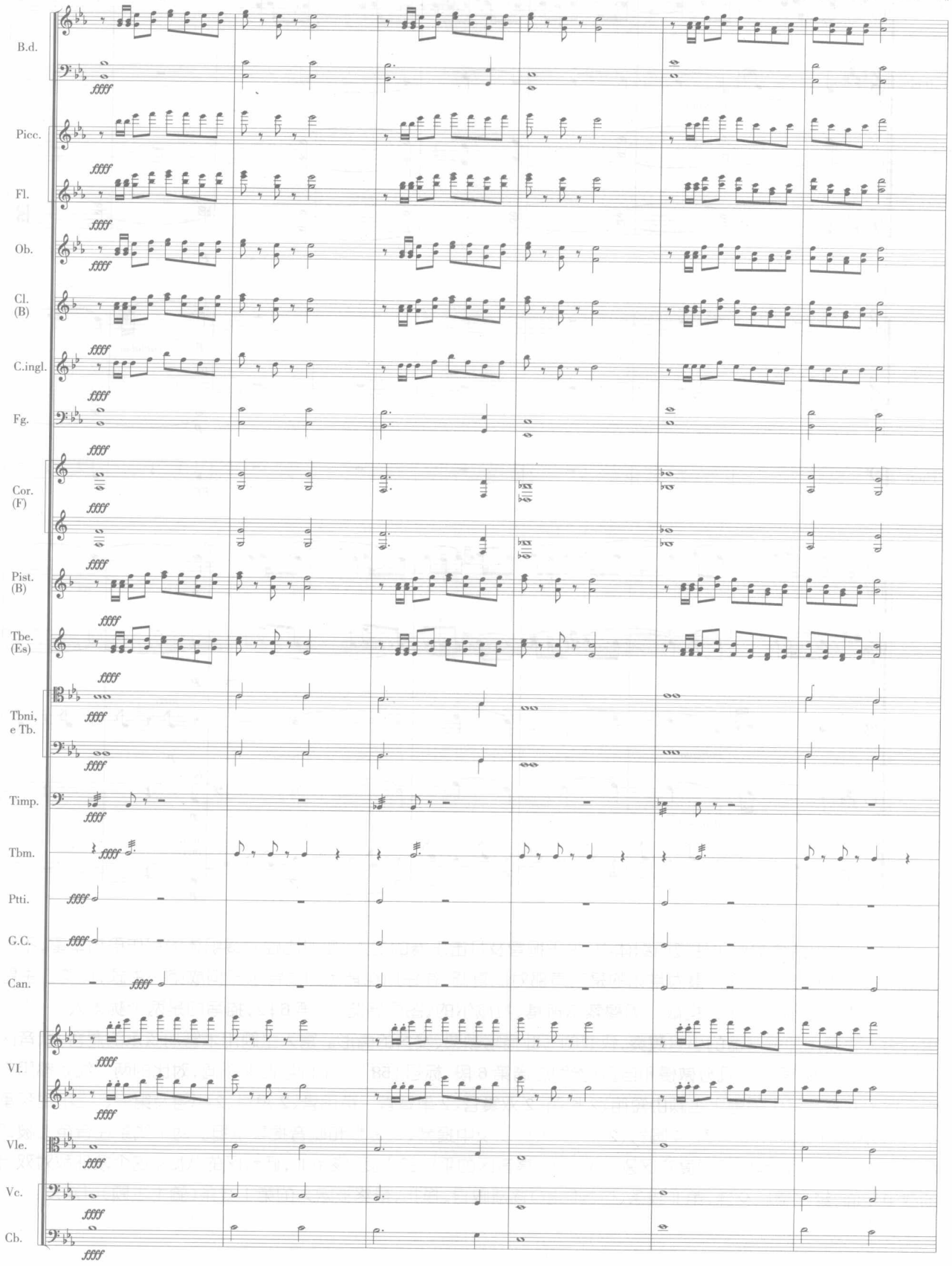

Fl.
Ob.
C.ingl.
cantabile
Cl.
(A)
Fag.
a2
Cor.
(F)
Tr–be
(B)
p
Timp.
Archi
arco.
cantabile
arco.
cantabile
pizz.
div.
arco.

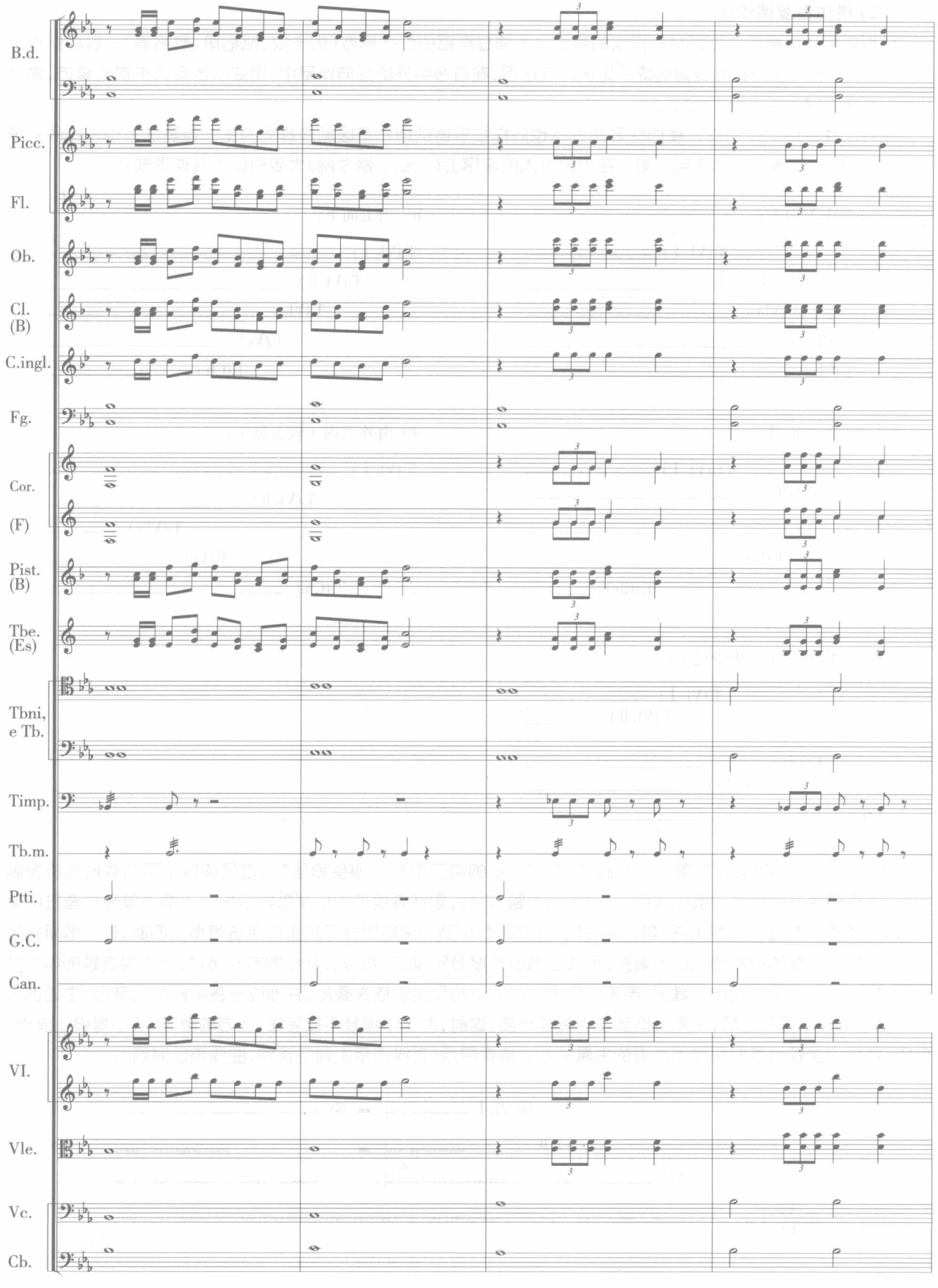


在多乐器组结合的对比性复调织体中，由于铜管及打击乐器的加入，使对比性复调织体的写作更加丰富，不同主题间的对比也更为强烈。最为常见的是二声部对比复调，往往用纯音色的铜管乐器构成第一主题，而第二主题（对题）则由木管组加弦乐组构成。如穆索尔斯基、拉威尔的《图画展览会》第 6 段，描写的是两个犹太人（一穷一富），穷人主题用加弱音器的小号演奏，快速的三吐描写颤栗、发抖的情形。富人主题用木管加弦乐的混合，低音区混合色调的连奏，显示出几分傲慢和自负（参阅总谱第 6 段，标号 58 ）。下例与此例不同，对比的两个线条都用三组乐器的混合。其中的骑士主题由短笛、2 长笛、2 双簧管、2 单簧管、英国管、2 短号、2 小号及第一、二小提琴承担；帝国国歌主题则由 2 大管、4 圆号、2 长号、大号以及中提琴、大提琴和低音提琴承担。两个线条在音色上被调配得同样很均匀，但音区和幅度有区别。线条 I，高音区的平行三六度；线条 II，低音区的八度。这个象征敌对双方的战争场面，经过最后交锋，第 II 线条（帝国国歌）逐渐败退、挣扎，最终被宏大的第 I 线条（骑士主题）所淹没：

【例 9-18】

柴科夫斯基 《1812 序曲》




B.d.
Picc.
Fl.
Ob.
Cl.
(B)
C.ingl.
Fg.
Cor.
(F)
Pist.
(B)
Tbe.
(Es)
Tbni,
e Tb.
Timp.
Tb.m.
Ptti.
G.C.
Can.
VI.
Vle.
Vc.
Cb.

（二）模仿性复调织体

是指由相同或相近的主题材料构成的两个以上独立声部的织体形态（如卡农、赋格段、赋格等）。这种织体结构，最为适合于以音色和力度谐调统一见长的弦乐组，在古今中外的经典作品中，用弦乐器担负卡农式模仿，尤其是赋格段的写法似乎已成为定式。

和对比性复调织体一样，模仿性复调织体也同样按乐器的自然音区顺序排列为主，且奏法上也往往要求统一，以免破坏整体音响的融合与平衡。在声部进入的次序上（以弦乐器为例）大致有以下几种形式：

a）由下而上：

T.(Vl. Ⅰ) ——————
T.(Vl. Ⅱ) ——————
T.(Vla.) ——————
T.(Vc) ——————
T.(Cb.) ——————

b）由上而下：

T.(Vl. Ⅰ) ——————
T.(Vl. Ⅱ) ——————
T.(Vla.) ——————
T.(Vc) ——————
T.(Cb.) ——————

c）由内而外：

T.(Vl. Ⅰ) ——————
T.(Vl. Ⅱ) ——————
T.(Vla.) ——————
T.(Vc.) ——————
T.(Cb.) ——————

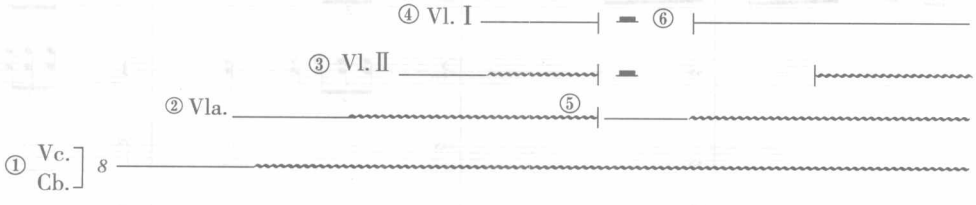
d）由外而内（较少见）：

T.(Vl. Ⅰ) ——————
T.(Vl. Ⅱ) ——————
T.(Vla.) ——————
T.(Vc) ——————
T.(Cb.) ——————

e）内外交错（更少见）：

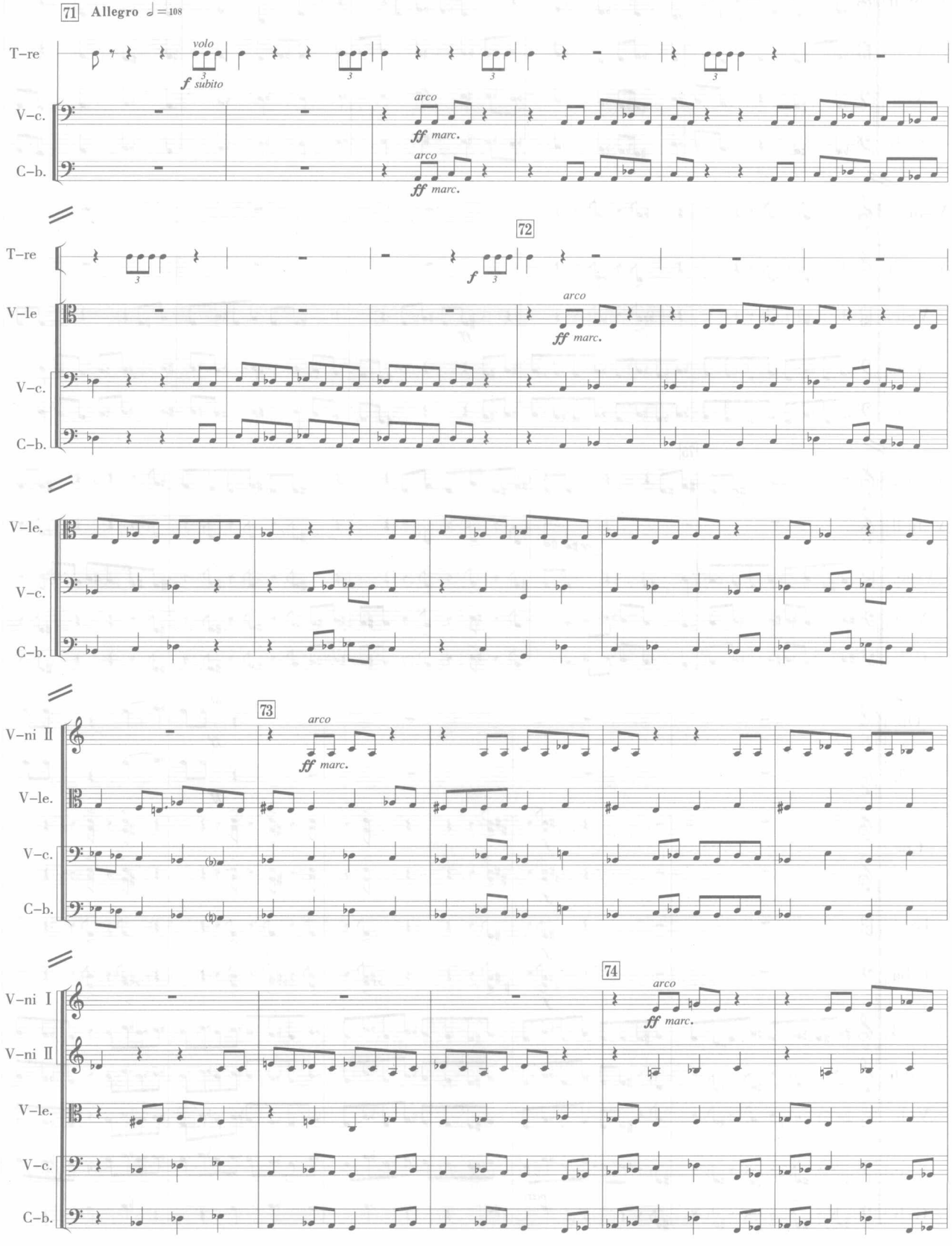
T.(Vl. Ⅰ) ——————
T.(Vl. Ⅱ) ——————
T.(Vla.) ——————
T.(Vc) ——————
T.(Cb.) ——————

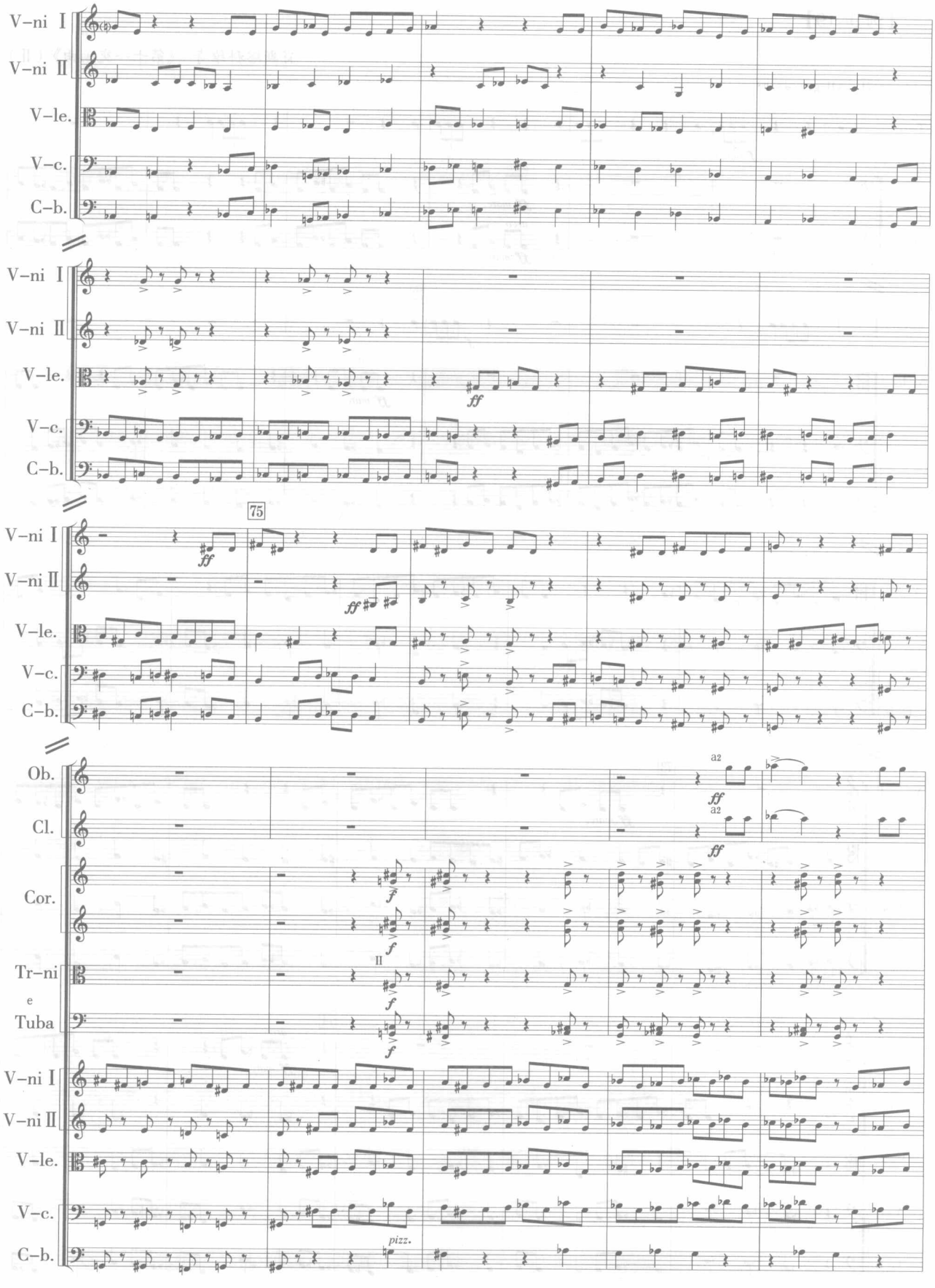
下例取自肖斯塔科维奇《第十一交响曲》第二乐章的第二部分（“沙皇镇压”），这是该乐章更为戏剧性的发展阶段，表现沙皇开始用武力镇压人民。在“军号主题”之后，象征着枪声的小军鼓将音乐引入潮涌般激昂奋进的赋格段。这里有几个细节值得关注，首先是主题的构成，七小节的主题以逐渐扩张的手法被截成四断，每一截断间隔两拍，并用小军鼓的枪声动机给予填充，形成各截断长度分别以二、四、六、八拍的方式递增，当作为答题的中提琴声部进入之后，小军鼓退出。其次，声部次序由下而上以相同奏法依次叠加，并都位于各声部的低音区，主题四次呈示到达第一小提琴之后，突然又回到了中提琴声部，这时，为了中提琴不被盖住，上方的第一、二小提停止演奏。此外，赋格的主题与答题保持了传统的主属关系。请看图示（直线表示主题与答题，曲线表示对题）：



【例 9-19】

肖斯塔科维奇 《第十一交响曲》（Ⅱ）

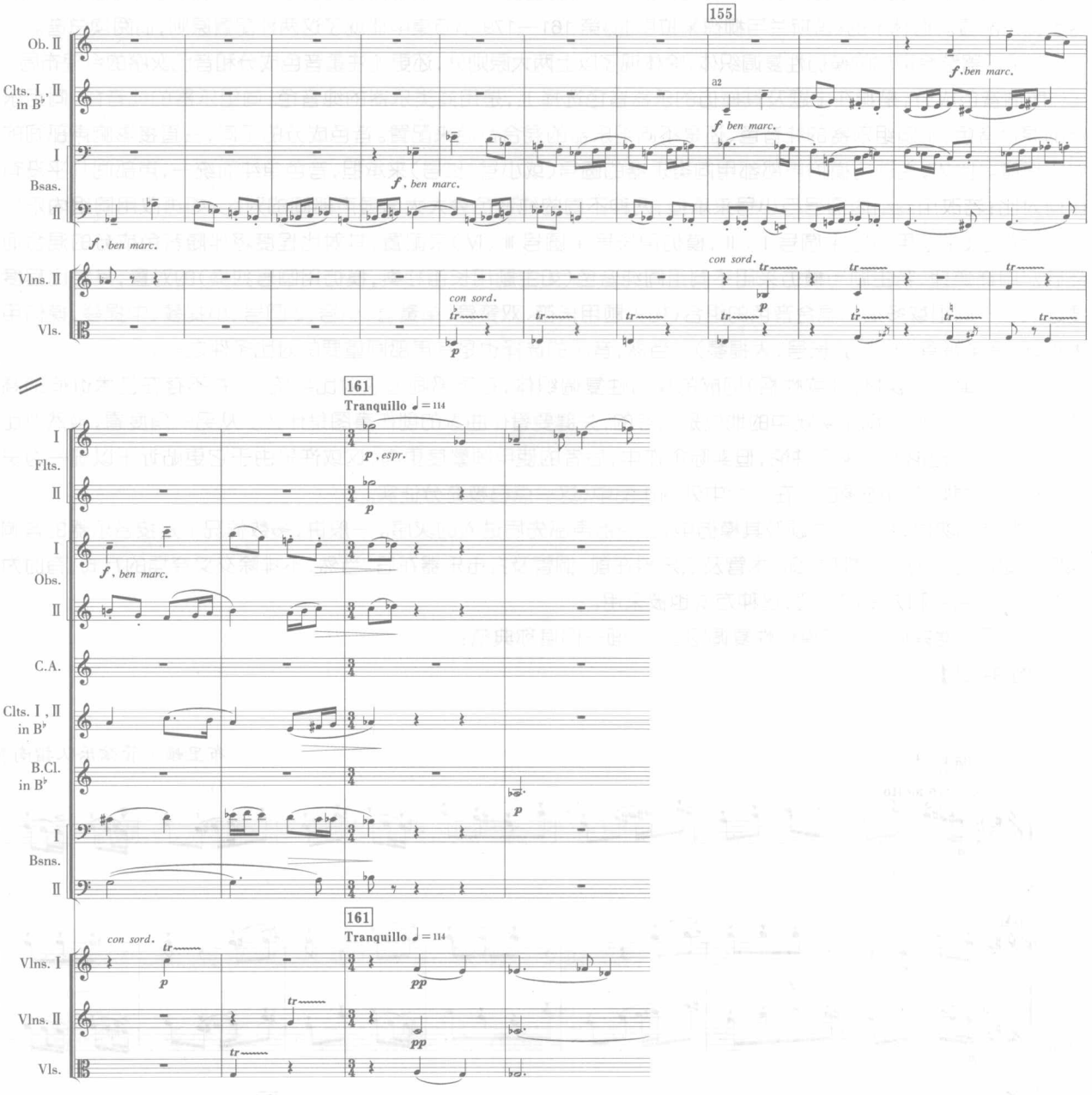



V-ni I
V-ni II
V-le.
V-c.
C-b.
ff
75
Ob.
Cl.
Cor.
Tr-ni
Tuba
a2
II
pizz.

在由木管构成的模仿性复调织体中，由于单一主题或线条形态在音乐性质上表现为统一性原则，多色调的木管组仅这一点远不如具有统一色调的弦乐组有优势。但从另一角度讲，也正是由于木管组各乐器色调的差异，使得由其构成的模仿性复调织体本身又具有了某种程度的“对比性”。双重性原则是木管乐器的主要特征之一。

【例 9–20】

巴托克 《乐队协奏曲》（V）



这是一个五声部赋格片断，主题依次按乐器声部的正常顺序由低到高进入：

第一双簧管 ——→
第二双簧管 ——→ 统一
2单簧管 ——→
第二大管 ——→ 对比
第一大管 ——→ 统一

其结果，两端为成对的纯音色，追求统一，中间的单簧管与周边声部形成色调的对比。总的效果是，由下而上在鼻音类主体色调上勾勒出呈示——对比——再现的音色结构图景。注意，由于单簧管位于喉音区，为了避免其缺乏穿透力的音响被上下声部“吞噬”，这里使用了两支乐器，而其余声部皆为一支乐器的独奏。

木管与弦乐结合的模仿性复调织体，大致有两种配置方式。其一，在强调模仿间音色对比时，可用木管与弦乐交替对答的方式，形成模仿性复调织体中色调的跳跃与强反差。其二，若强调模仿间音色的统一，则运用两组乐器的混合色调来配置。格林卡的《鲁斯兰与柳德米拉序曲》第 161—179 小节集中体现了这两种配置原则，请阅读总谱。

多组乐器结合构成的模仿性复调织体，除体现了以上两大原则外，还更加注重音色成分和音色次序的合理布局。

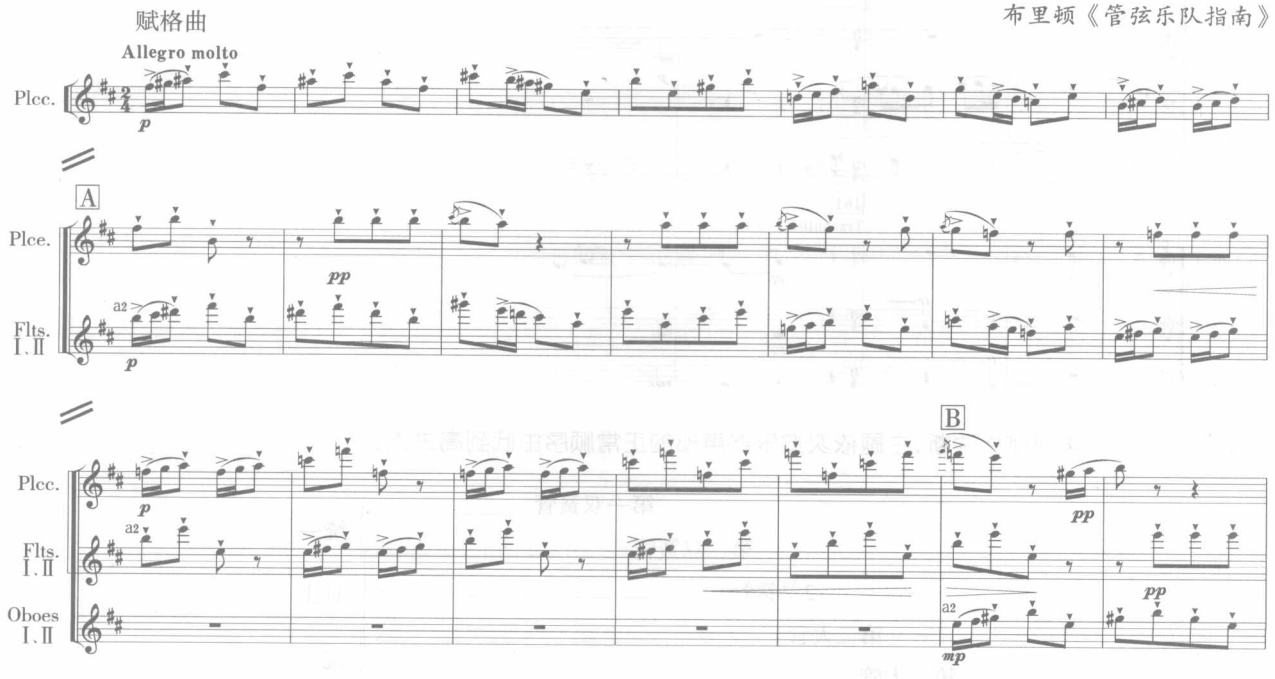
所谓音色成分，是指在主题及其模仿的乐器音色选择上，是用同类乐器的纯音色、同组乐器的纯音色、同组乐器的混合音色、不同组乐器的纯音色、还是不同组乐器的混合音色来配置。音色成分的不同，会直接影响声部间的对比程度。比如，主题与模仿声部都用同类乐器的圆号（或小号、长号）来承担，音色单纯而统一，声部间几乎没有任何对比；若改用同组内圆号与小号来承担，两种不同的纯音色会大大增强声部间的对比；如再改用同组内乐器的混合音色（主题用小号 + 圆号 Ⅰ、Ⅱ，模仿用长号 + 圆号 Ⅲ、Ⅳ）来配置，其对比程度将伴随音色成分的混合而降低。同样道理，若主题与模仿采用不同组间纯音色（如主题用长笛独奏，模仿用圆号独奏）的对置，其对比程度要远大于不同组或多组间混合音色的组合（如主题用长笛、双簧管、单簧管、小号、2 圆号、小提琴、中提琴，模仿用大管、低音单簧管、2 圆号、长号、大提琴）。当然，音区的选择也是其声部间重要的对比条件之一。

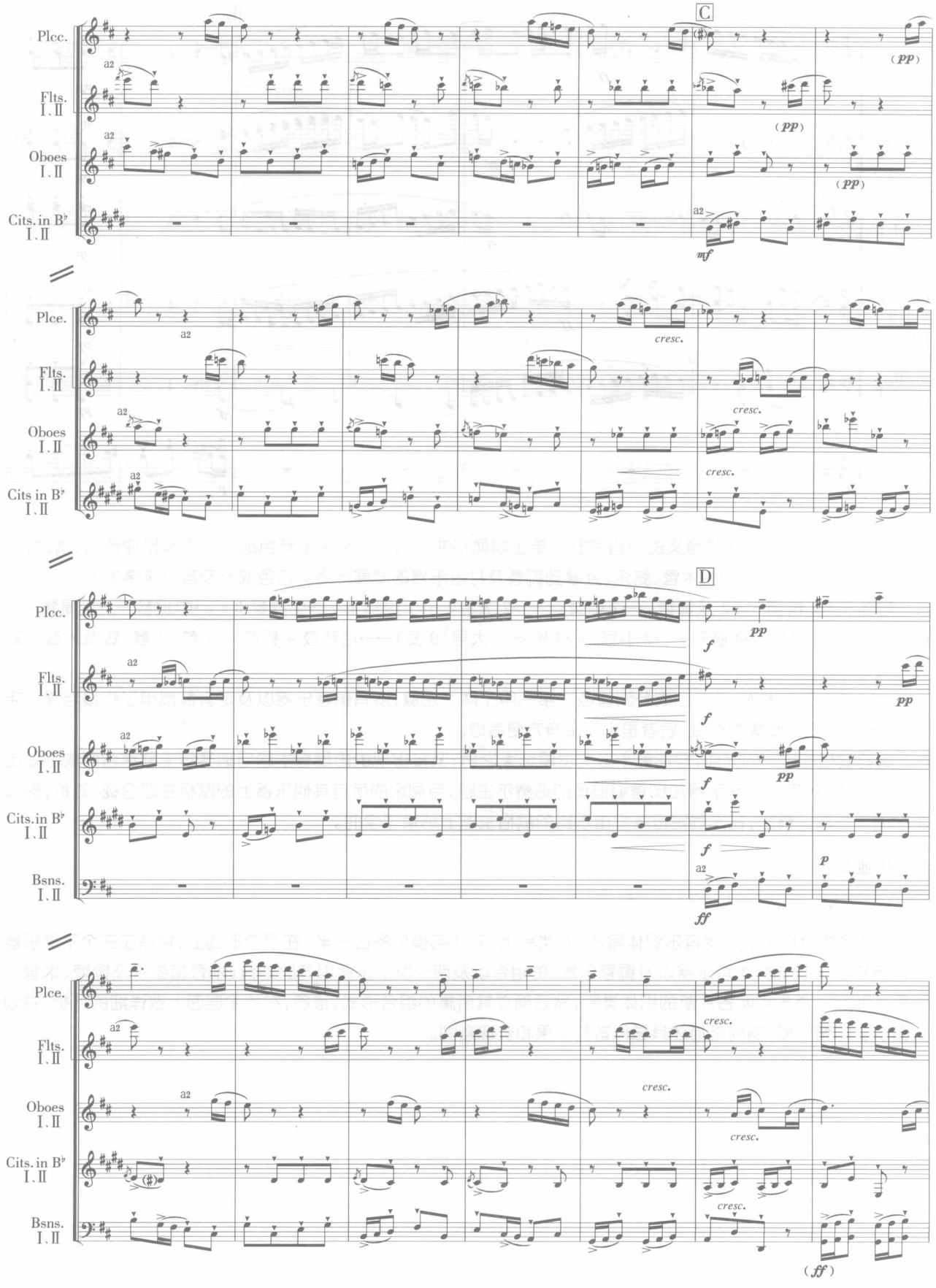
作为由单一主题材料（或性格）构成的模仿性复调织体，在声部间追求对比与统一，并不存在艺术价值的高低、优劣之分，它们在创作实践中的地位是相等的，关键要看作曲家的创作意图是什么。从另一角度看，虽然对比与统一原则在理论上可相提并论，但实际创作中，后者的使用频繁度更高，这或许是由于它更贴近于以统一为灵魂的模仿性原则本身的缘故。在古今中外的作品中，这一点已被充分证实。

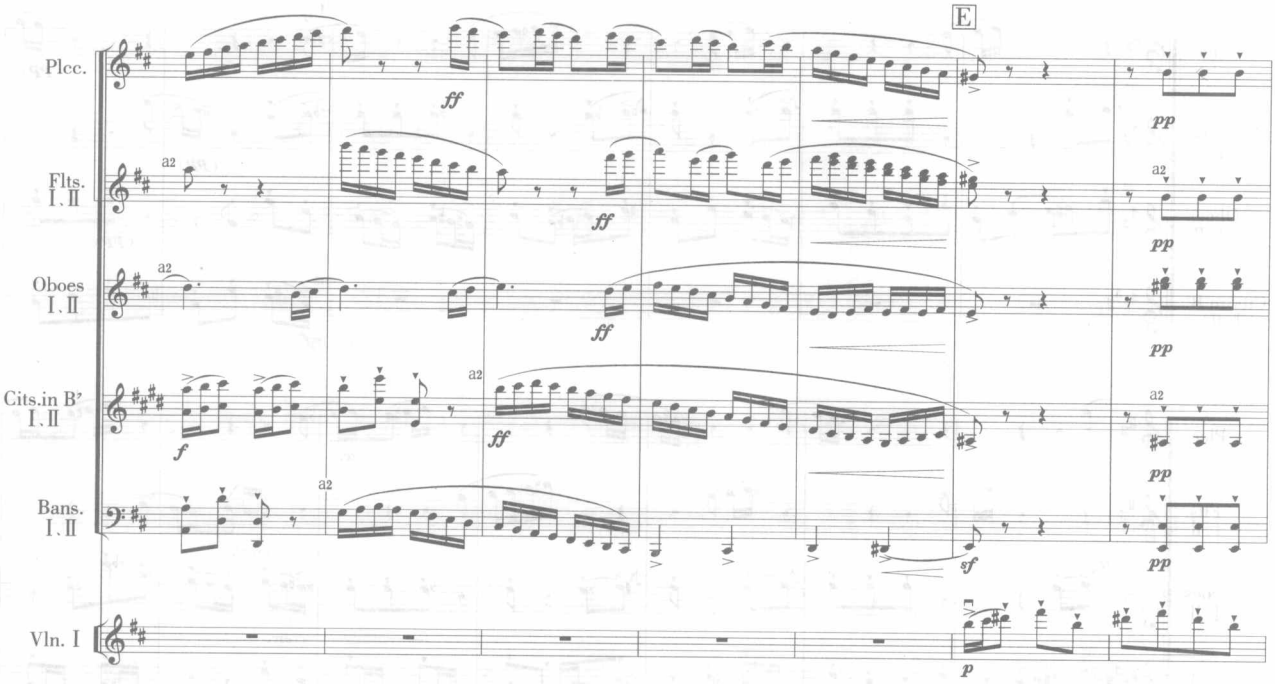
所谓音色次序，是指在主题及其模仿中，各乐器声部先后进入的次序。一般讲，多数情况下是按各乐器的音响强度或动态范围的大小排序，即，木管及弦乐器在前，铜管及打击乐器在后。当然，不排除交叉穿插的方式，有时为了获得音响色彩和力度的突变，这种方式也被采用。

由多组乐器共同构成的模仿性复调写法，下面一例堪称典范：

【例 9-21】




C
Picc.
Flts. I、II
Oboes I、II
Cits. in B♭ I、II
a2
(pp)
mf
cresc.
D
Bsns. I、II
f
p
ff
(ff)



这是全曲中带有总结性意义的一首完整的单主题赋格曲。组合中采用的音色成分几乎都是纯音色，同时，音色次序形成十分有规律的由木管、弦乐、竖琴到铜管及打击乐器的发展脉络。音色成分及音色次序如下：

短笛⟶2 长笛⟶2 双簧管⟶2 单簧管⟶2 大管⟶小提琴 I ⟶小提琴 II ⟶中提琴⟶大提琴⟶低音提琴⟶竖琴⟶4 圆号⟶2 小号⟶3 长号 + 大号(8 度)⟶定音鼓 + 铃鼓 + 小鼓(木琴、钹及大鼓为简化与强调)。

主题的十五次进入，从音色成分到音色次序一目了然。注意，所有铜管乐器以及定音鼓都用了转接与简化手法，前者是为了减低演奏难度，后者是出于调音方便考虑。

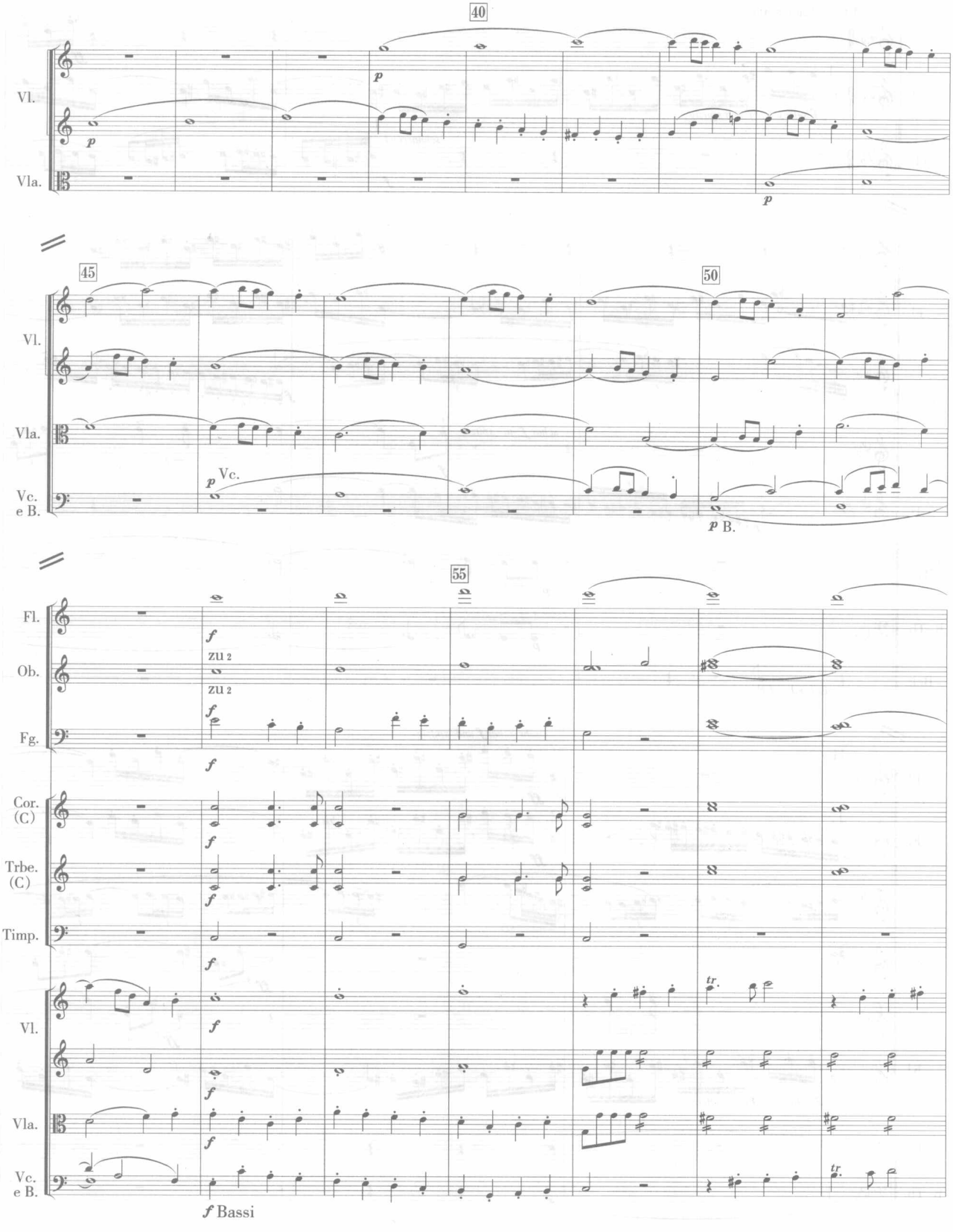
这首赋格的另一闪光点，是在第十五次主题结束之后，紧接出现的由赋格主题与珀赛尔主题结合而成的对比性复调织体。所有的低音乐器加铜管组担负的珀赛尔主题，与剩余的所有其他乐器上的赋格主题合拢、对抗，形成全曲的总高潮。最后，在无固定音高打击乐器的赋格主题上结束了全曲。

作业 5

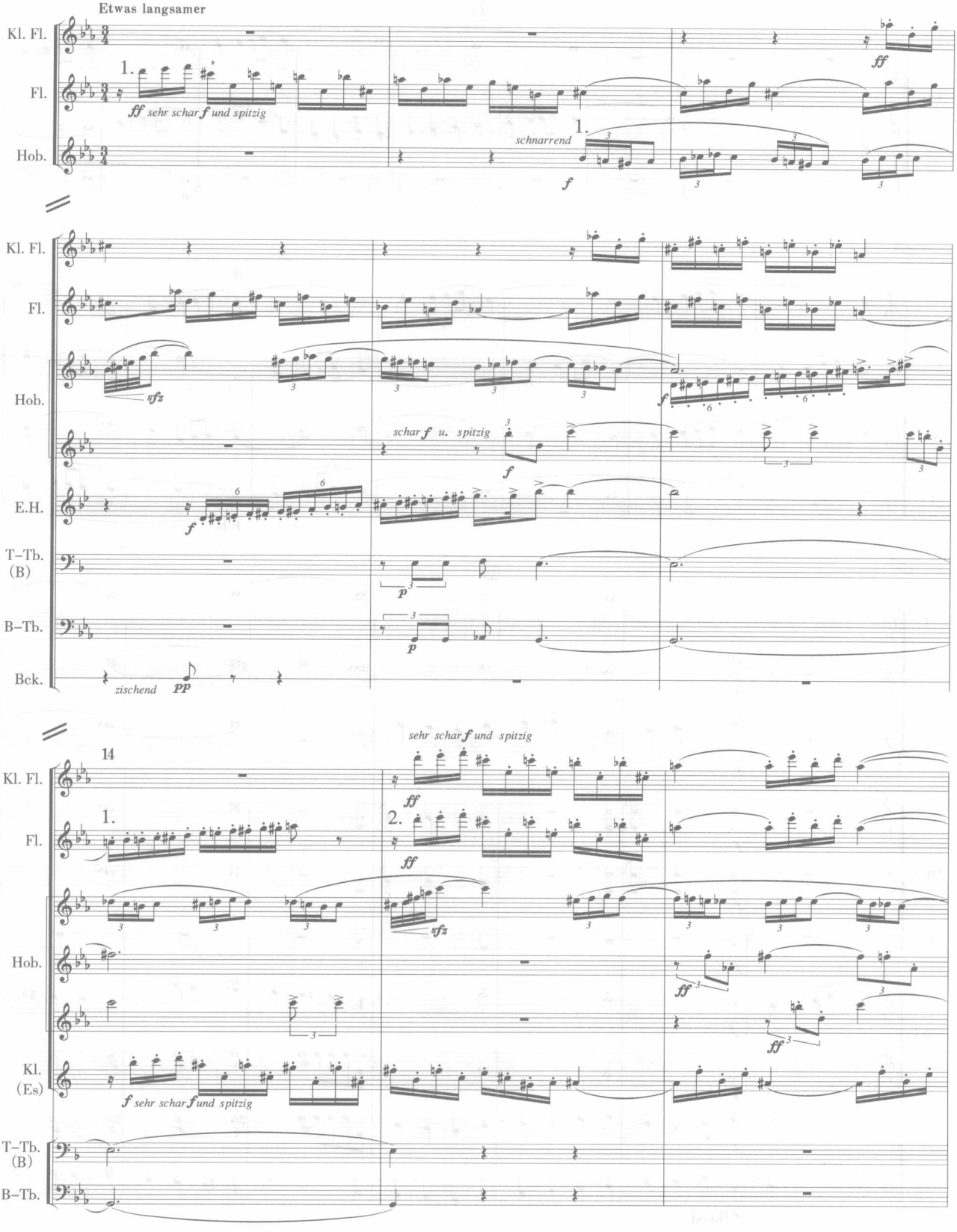
作业 9-8　分析题。

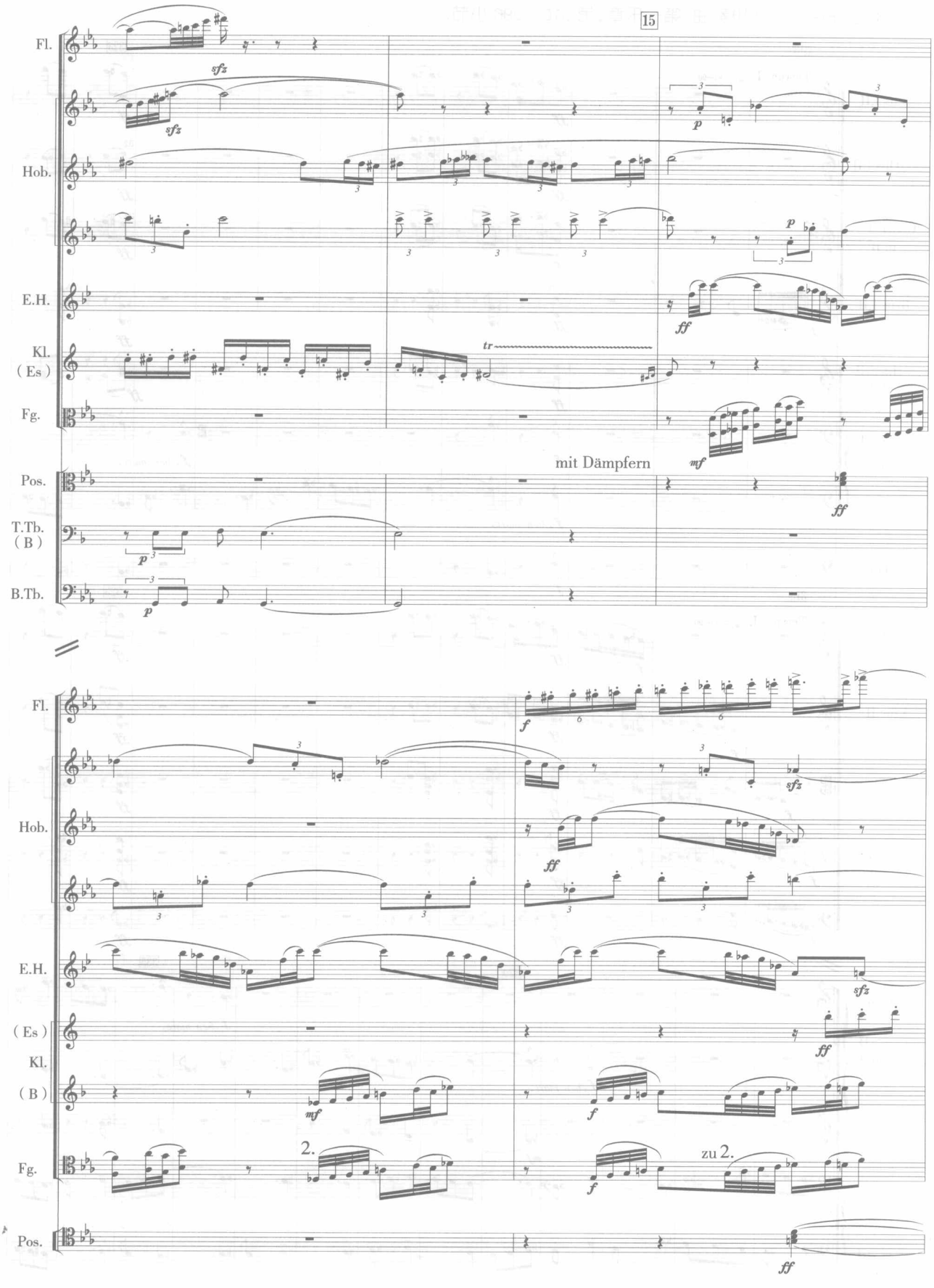
下列各片断均属于复调音乐织体写法。在类别上，对比与模仿各占一半。在组合形式上，包括了三个不同乐器组各自独立(弦乐器、木管乐器以及铜管乐器)的组合以及两个以上乐器组同时结合(木管加弦乐及铜管、木管加弦乐)的组合。首先判断各片断的织体类别，然后确立其所属的组合形式，最后，在技术层面上做详细的分析，并划出图示。如有可能，请简略描述其总体音响效果和表现意图。

（1）莫扎特：《第四十一交响曲》第四乐章。

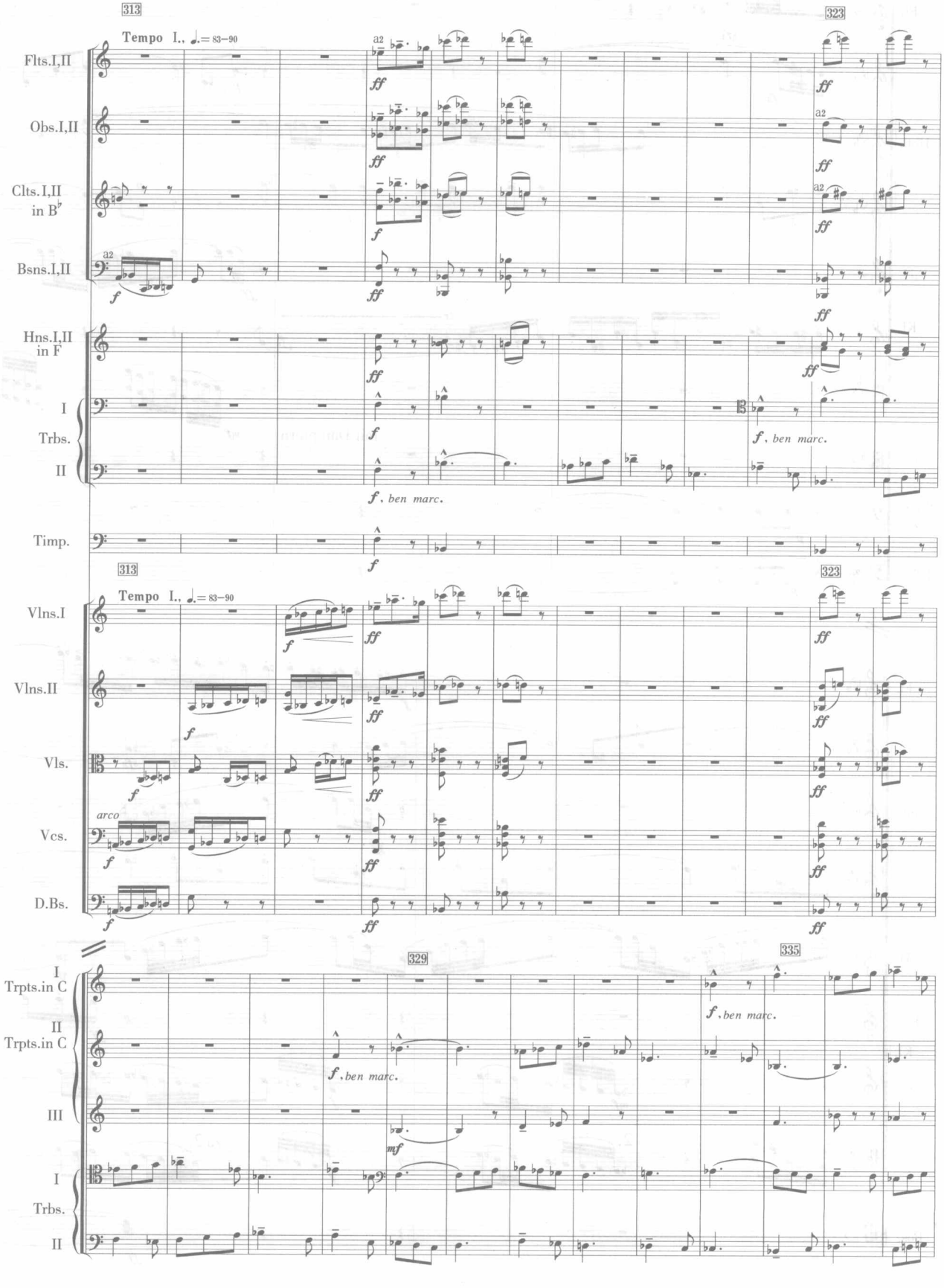


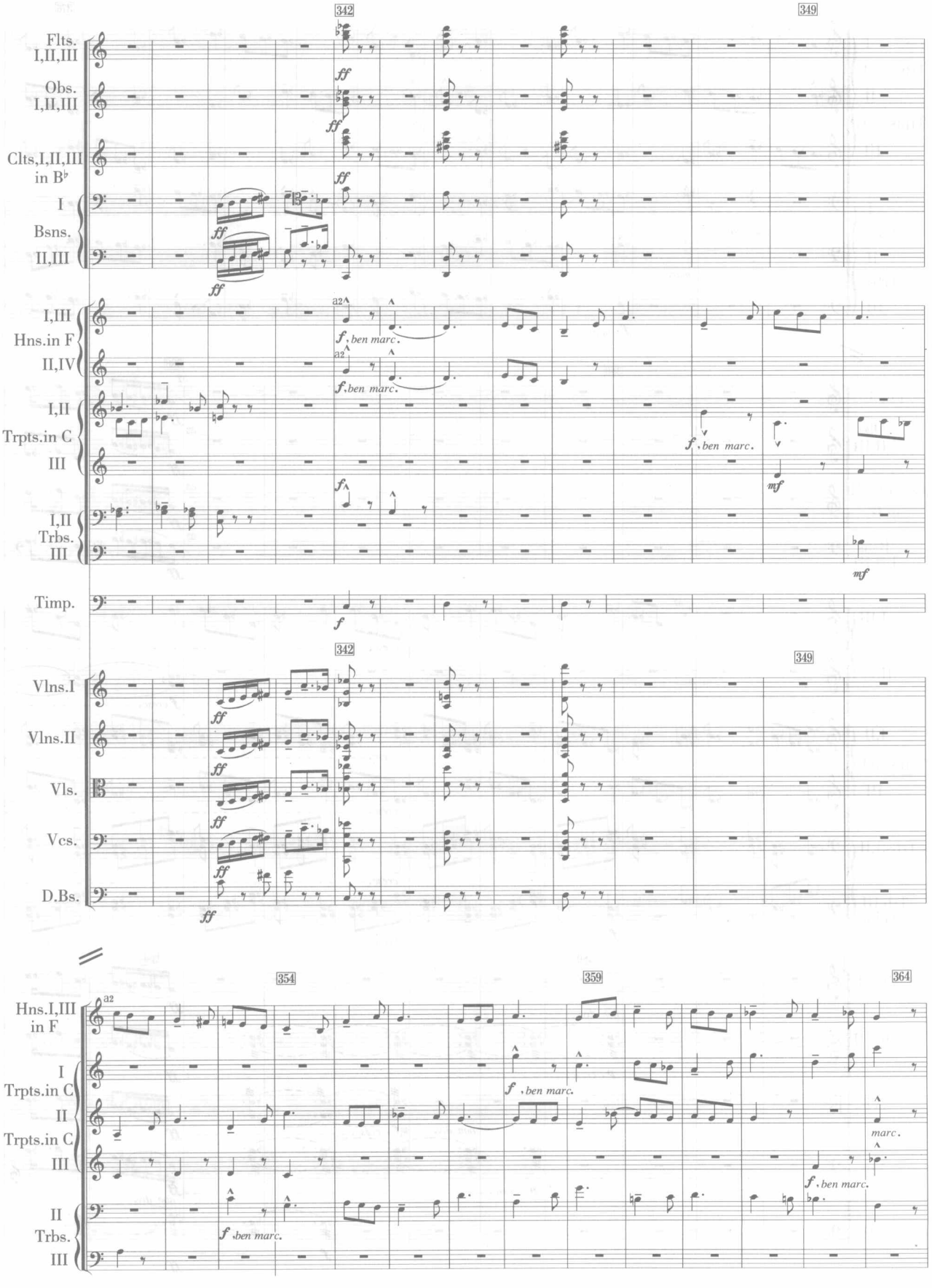
（2）理查·施特劳斯：《英雄的生涯》。

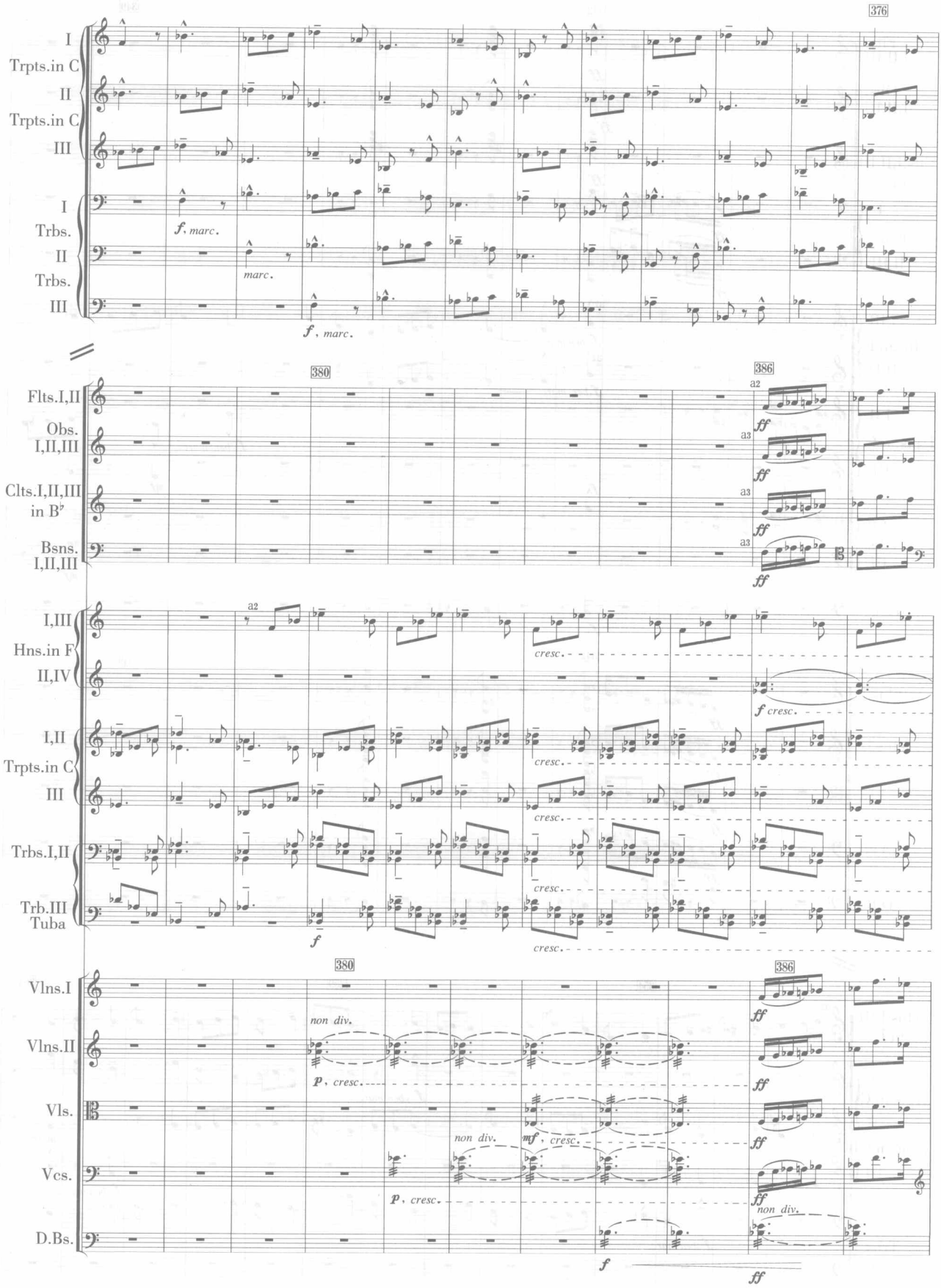


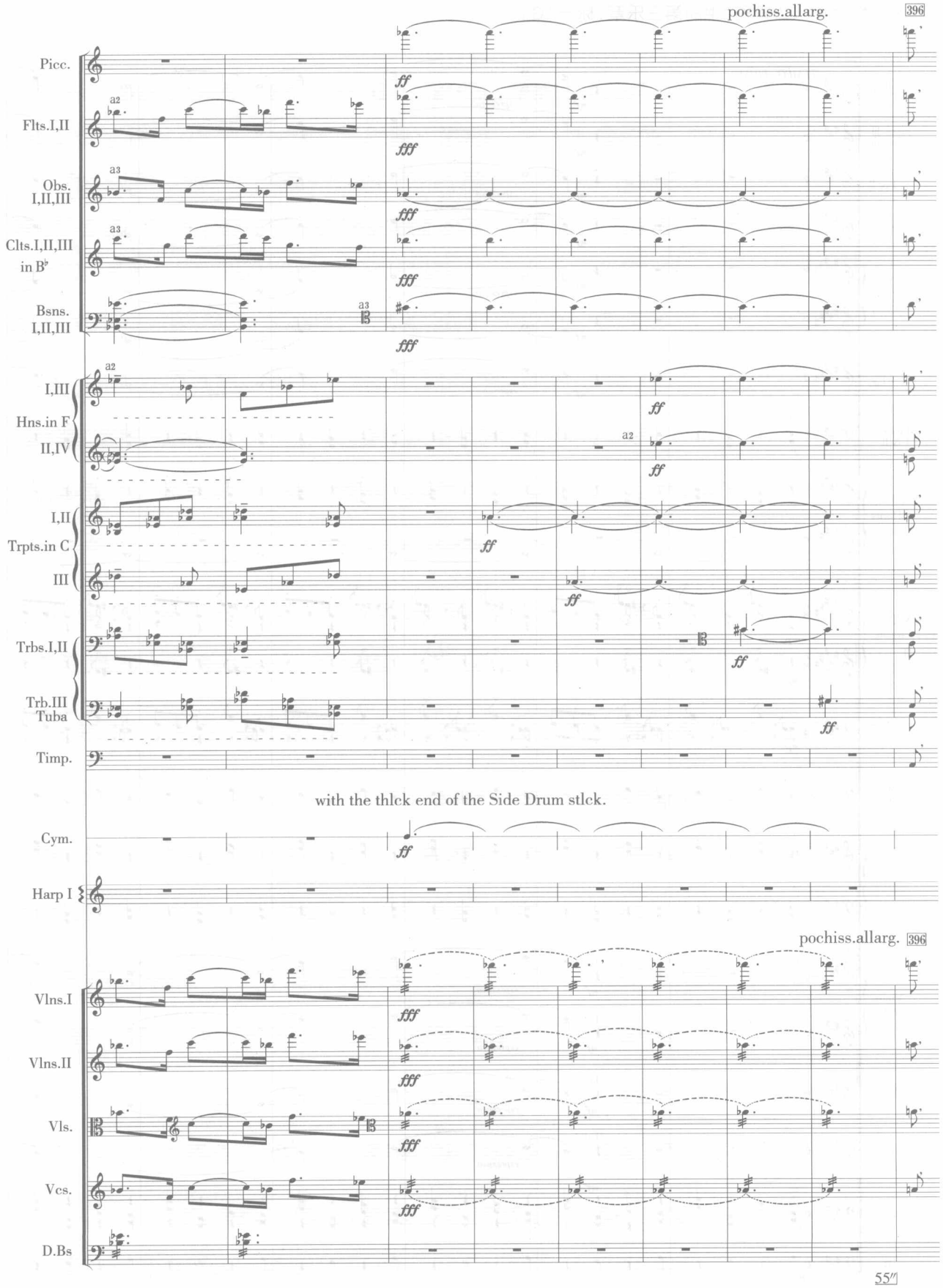

15
Fl.
Hob.
E.H.
Kl.
(Es)
Fg.
Pos.
T.Tb.
(B)
B.Tb.
mit Dämpfern
(Es)
Kl.
(B)
2.
zu 2.

（3）巴托克：《乐队协奏曲》第一乐章，第 316—396 小节。

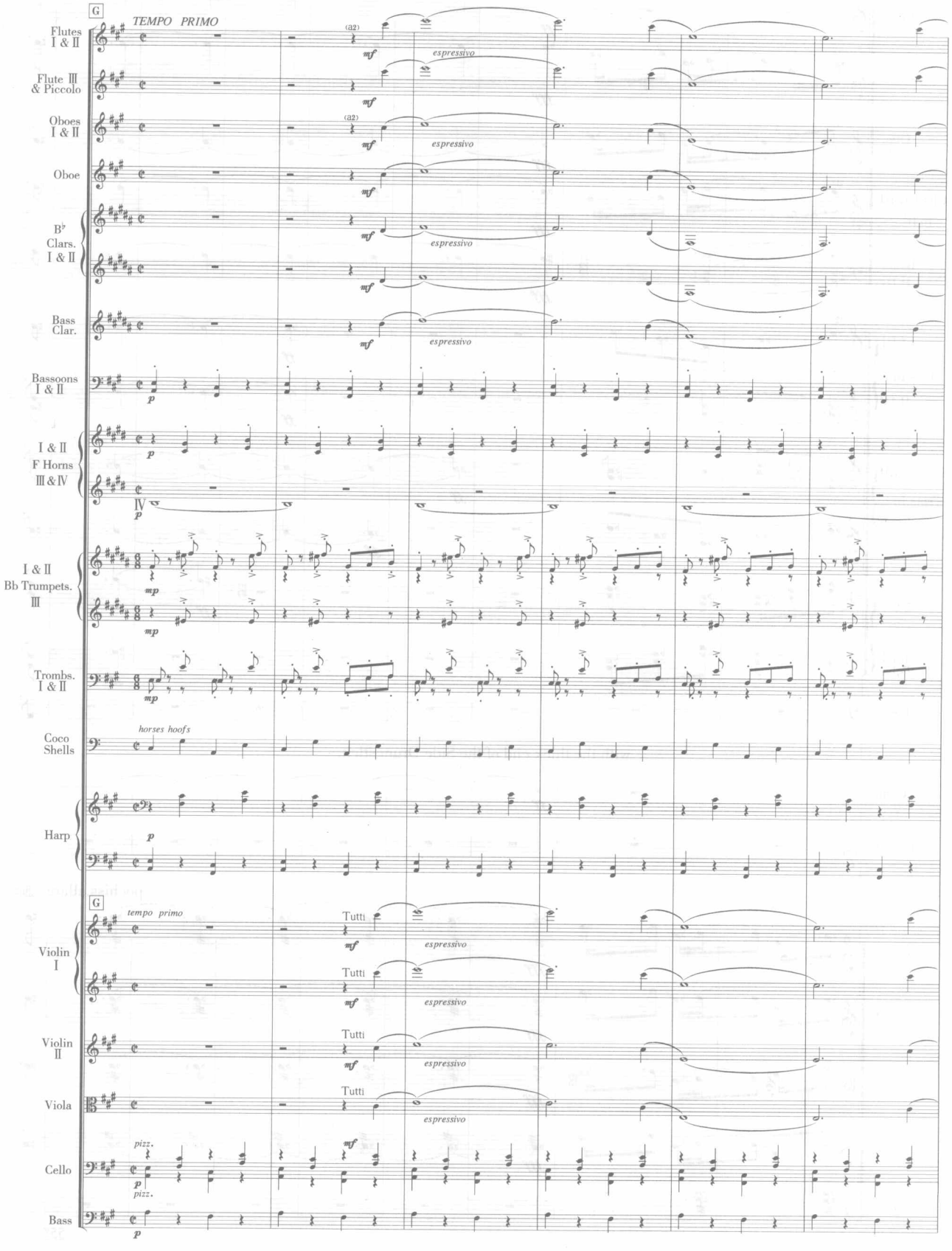


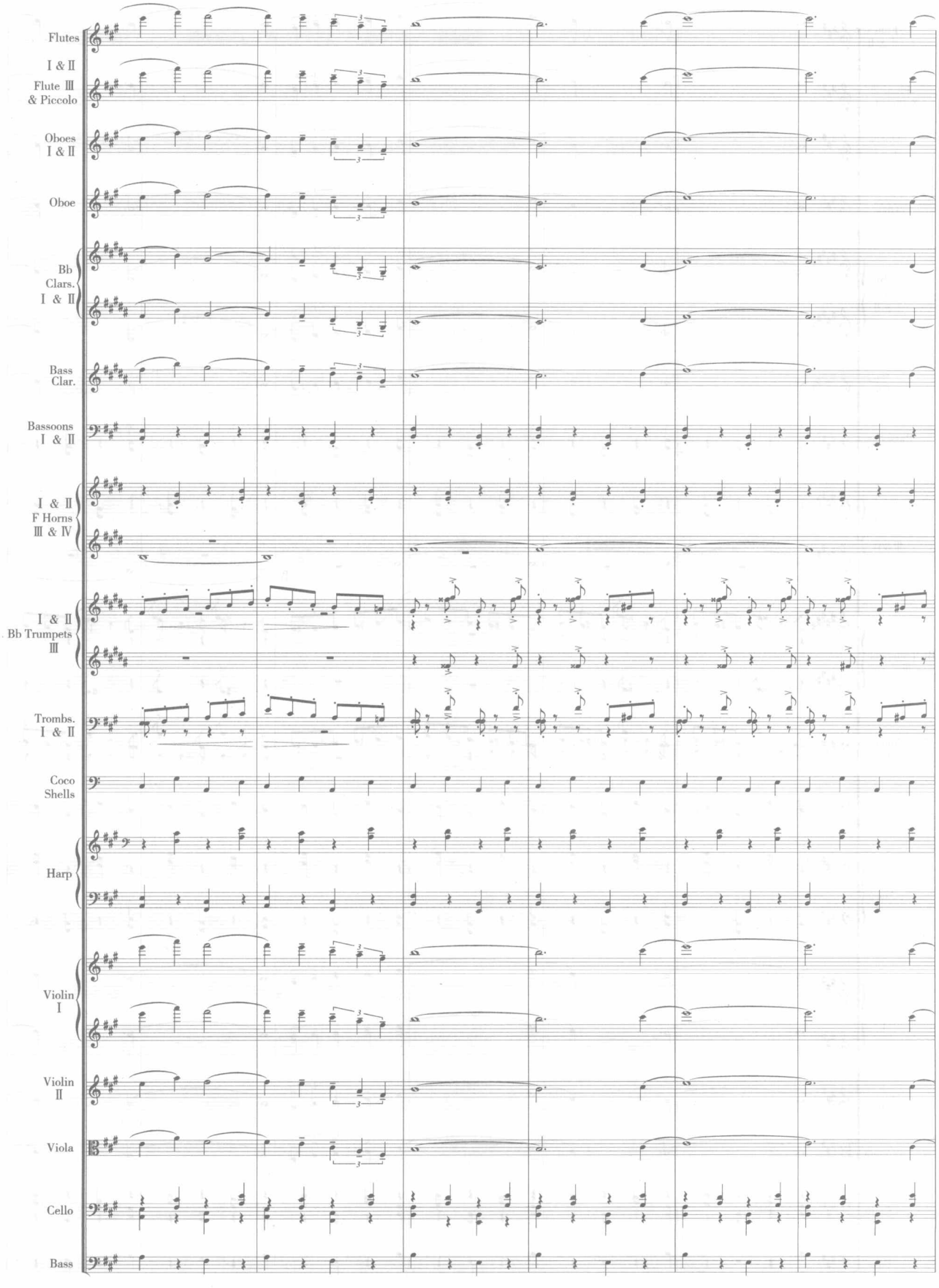

342
349
Flts. I,II,III
Obs. I,II,III
Clts,I,II,III in B♭
I
Bsns.
II,III
ff
I,III
Hns.in F
II,IV
a2
f, ben marc.
I,II
Trpts.in C
III
mf
I,II
Trbs.
III
Timp.
f
Vlns.I
Vlns.II
Vls.
Vcs.
D.Bs.
354
359
364
Hns.I,III in F
I
Trpts.in C
II
Trpts.in C
III
II
Trbs.
III
marc.

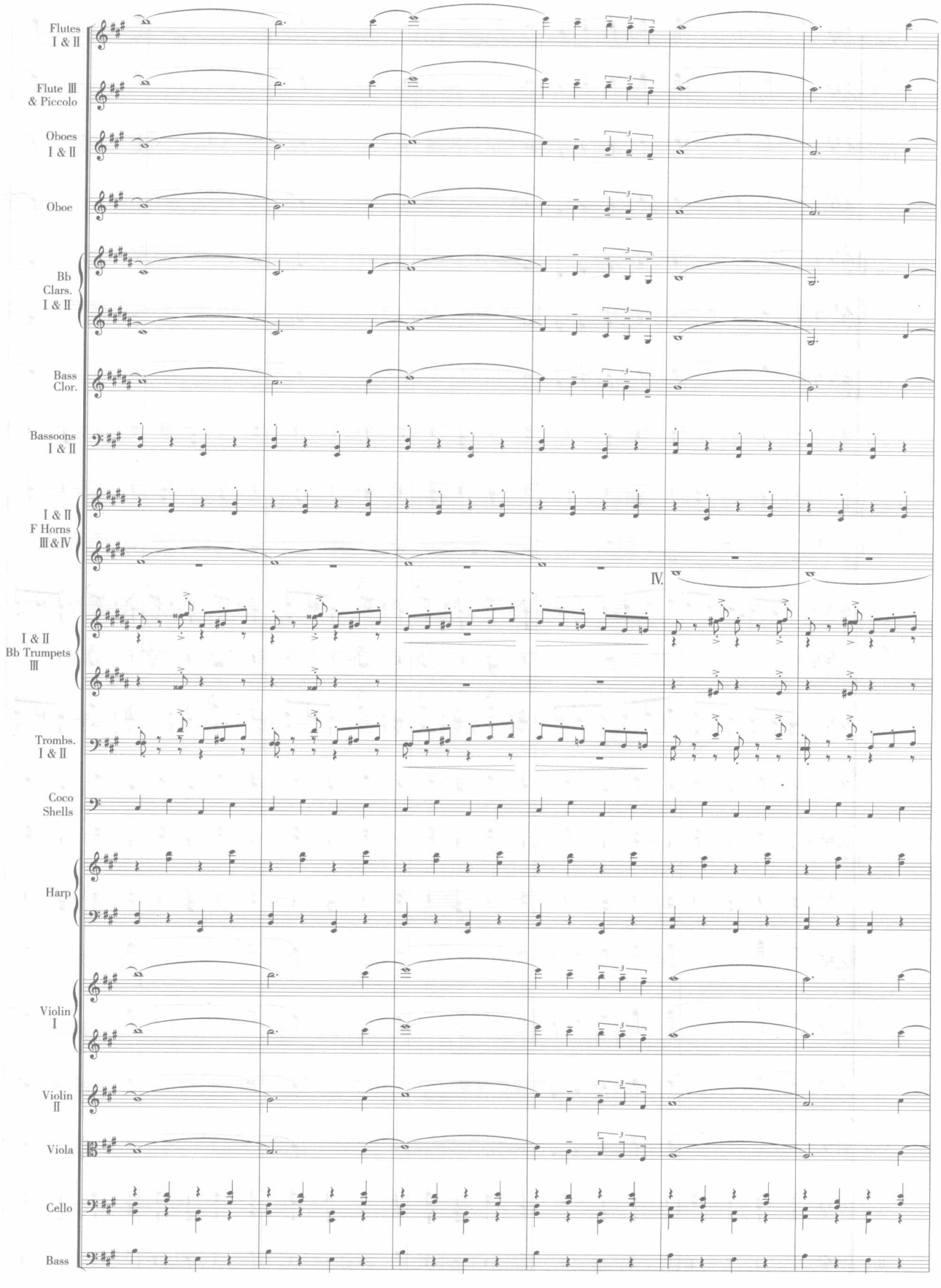

376
I
Trpts.in C
II
Trpts.in C
III
I
Trbs.
II
Trbs.
III
f, marc.
marc.
f, marc.
380
386
Flts.I,II
Obs.
I,II,III
Clts.I,II,III
in B♭
Bsns.
I,III
Hns.in F
II,IV
a2
a3
ff
cresc.
f cresc.
I,II
Trpts.in C
III
Trbs.I,II
Trb.III
Tuba
f
Vlns.I
Vlns.II
Vls.
Vcs.
D.Bs.
non div.
p, cresc.
mf, cresc.
non div.

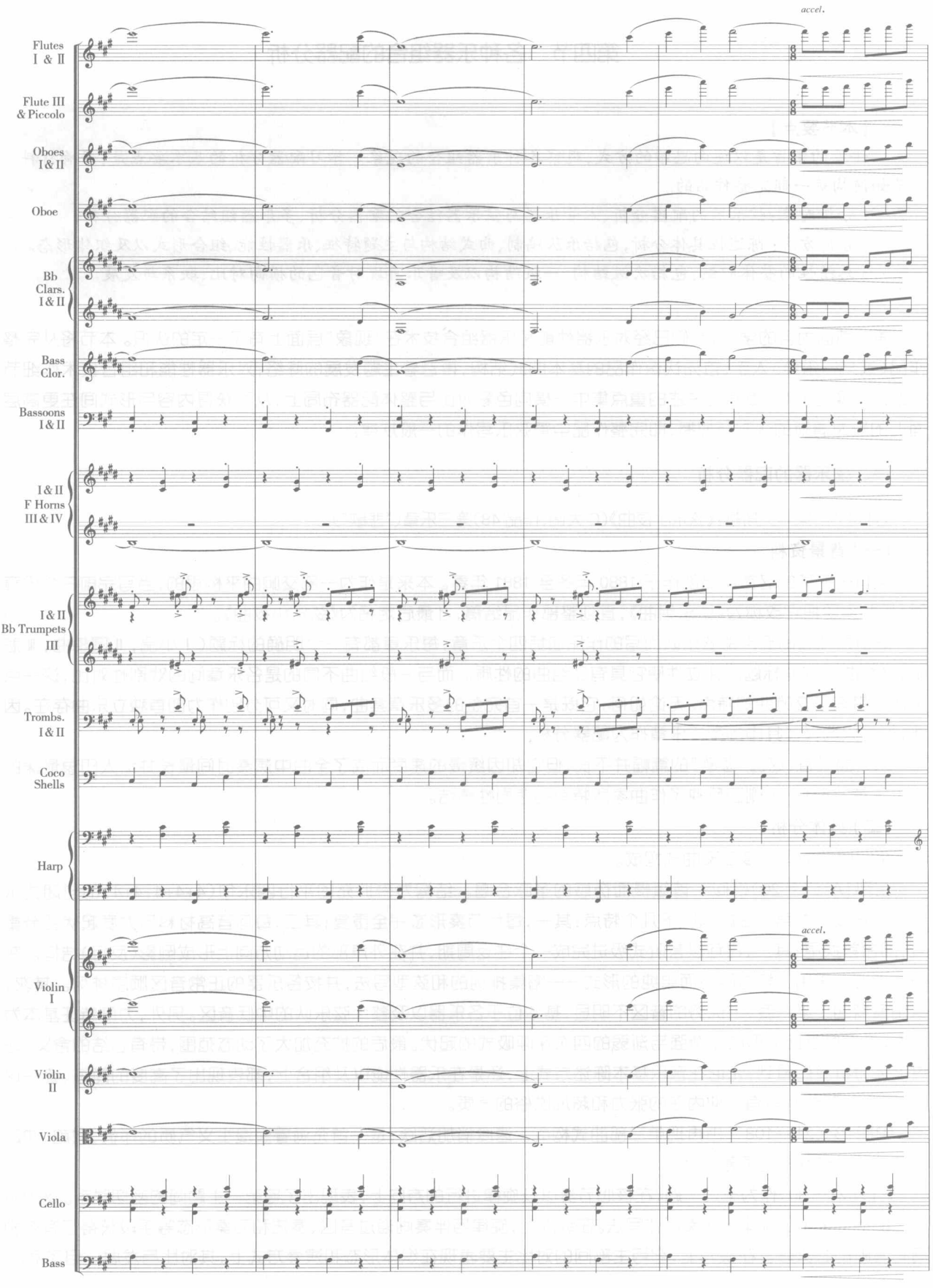

pochiss.allarg.
396
Picc.
Flts.I,II
Obs. I,II,III
Clts.I,II,III in B♭
Bsns. I,II,III
I,III
Hns.in F
II,IV
I,II
Trpts.in C
III
Trbs.I,II
Trb.III Tuba
Timp.
with the thick end of the Side Drum stick.
Cym.
Harp I
pochiss.allarg.
396
Vlns.I
Vlns.II
Vls.
Vcs.
D.Bs

（4）格罗菲：《大峡谷》组曲第三乐章，标号 G 。




Flutes
I & II
Flute III
& Piccolo
Oboes
I & II
Oboe
Bb
Clars.
I & II
Bass
Clar.
Bassoons
I & II
I & II
F Horns
III & IV
I & II
Bb Trumpets
III
Trombs.
I & II
Coco
Shells
Harp
Violin
I
Violin
II
Viola
Cello
Bass


Flutes I & II
Flute III & Piccolo
Oboes I & II
Oboe
Bb Clars. I & II
Bass Clor.
Bassoons I & II
I & II F Horns III & IV
IV.
I & II Bb Trumpets III
Trombs. I & II
Coco Shells
Harp
Violin I
Violin II
Viola
Cello
Bass


accel.
Flutes I & II
Flute III & Piccolo
Oboes I & II
Oboe
Bb Clars. I & II
Bass Clor.
Bassoons I & II
I & II F Horns III & IV
I & II Bb Trumpets III
Trombs. I & II
Coco Shells
Harp
accel.
Violin I
Violin II
Viola
Cello
Bass

第四节　各种乐器组合的配器分析

【本节要点】

讲授的宗旨是以逆向思维的方式，观察各种乐器组合的现象。学习配器分析的基本要点是：音响材料是如何构筑一部完整作品的。

1.分析对象：弦乐器的配器分析、木管乐器与弦乐器结合的配器分析、多乐器组结合的配器分析；

2.分析方法：陈述性具体分析，包括乐队编制、曲式结构与主题特征、乐器性能、组合形式以及织体形态。

3.总结性的整体归纳：包括次级结构、一级结构以及音乐再现时音色的横向对比、联系与发展。

通过前面内容的学习，我们已经对乐器性能和乐器组合技术在“现象”层面上有了一定的认识。本节将从完整作品（或某一乐章）入手，首先认识作品的基本曲式结构，再沿着主题发展的脉络，对乐器性能和组合技术作细节性或曰现象性分析，最后将关注的重点集中于横向色彩对比与整体配器布局上，从而获得内容与形式间在更高层面上的较为清晰的认知与把握，即完整作品中管弦乐写作的一般规律。

一、弦乐器的配器分析

分析曲目：柴科夫斯基：《弦乐小夜曲》（C 大调，作品 48）第三乐章（“悲歌”）

（一）背景资料

柴科夫斯基的这首作品创作于 1880 年冬至 1881 年春。本来是作为一部交响曲来构思的，当写完前三个乐章时，作曲家便把它改称为《弦乐组曲》，直到整部作品结稿，才最后定名为《弦乐小夜曲》。

这首为独立的五声部弦乐队而写的作品包括四个乐章，每乐章都有一个明确的标题（Ⅰ小品，Ⅱ圆舞曲，Ⅲ悲歌，Ⅳ终曲），这些标题的独立性使它具有了组曲的性质。而与一般组曲不同的是各乐章间的戏剧性对比，这一点又使它带有了交响曲的特点。无论如何，它既是一首完整的多乐章套曲，同时又可分别作为四首独立乐曲存在。因此，这里只选择了其中的第三乐章作为配器分析。

从谱面上看，这首“悲歌”的篇幅并不长，但它却因缓慢的速度而成了全曲中演奏时间最长并给人印象最深的一个乐章，它从一个侧面反映了作曲家所特有的悲剧性情结。

（二）具体分析

全曲由非典型的复三部曲式构成。

主部 A（1—20）恰似一首缓慢而伤感的圣咏合唱。结构为带扩充的平行四乐句（4+4+4+4+4）的封闭式乐段。该乐段作为第一主题有以下几个特点：其一，每句节奏形态完全重复；其二，每句音高材料与力度起伏部分重复，即合首换尾；其三，每句以音阶式级进完成一个往返周期，并在外声部的运动方向上形成倒影（反行）结构。在织体形态上采用了较为简洁而单纯的形式——密集排列的和弦型写法，并按各乐器的正常音区顺序排列。其次，实用音域四个半八度，占优势的音区不明显，基本位于各乐器以及整个弦乐队的中低音区。另外，力度特征基本为弱奏，并在此基础上形成了渐强与渐弱的四次深呼吸式的起伏。最后的扩充加大了动态范围，带有总结的含义。通过上述分析我们看到，无论在音乐基本陈述方式上，还是在乐器性能以及组合上，都表现出了高度的简练、统一这一“同质性”原则，具有一种内在的张力和超凡脱俗的气质。

中部 B（21—108），由再现单三部曲式构成。速度稍加活跃，是一首充满着浪漫主义气质的抒情、激越、冲动以及热情与苦恼的无词歌。

B 段（21—30）作为第二主题，在核心节奏以及旋律进行的方向上，表现出了与第一主题间的密切联系。这个段落在配器上采用了旋律加伴奏织体写法。在纵向上，旋律与伴奏间通过音区、奏法和节奏形态等手段获得了有效剥离和清晰的层次感。在横向上，它与主部间的对比主要表现在织体形态和演奏方式上，其对比与发展一目了然。

B' 段(31—42)是 B 的复奏加扩充。在音乐基本陈述上几乎没有什么变化,但在配器上却有了一定的发展。这里总的织体结构仍为旋律加伴奏,但二者均有量的扩张。首先旋律引入了中提琴加大提琴的同度混合音色齐奏,并出现了第一小提琴声部自由模仿和对比性副旋律,但独立性不强。

C 段(43—50)是第二主题的发展,作为中部内的对比性段落,这里转入了同主音的 d 小调,结构规模与句式划分基本同 B 段。织体为模仿性复调写法,大提琴与第一小提琴在时间上相距一小节,空间上相距十一度,构成了较为自由的也是本段基本的卡农式模仿"二重唱",并保持了前面的基本奏法和力度特性。

C' 段(51—69)是 C 的复奏,但增加了在规模上远大于基本结构的扩充的附加部分,它作为承前启后的连接或过渡,着重在声部递减的自然渐弱上做了较为精细的雕琢。

B^2(70—77)作为二级结构——中部的再现,回到 D 大调。这里的主要旋律在中提琴,对比自由声部在第一小提琴,而大提琴和第二小提琴分别以拨奏的和声音型以及拉奏的旋律音型被放置在主题和对题的下方。

B^3(78—89)作为全曲的总高潮,这里运用了带扩充的模仿性复调织体写法。作为主要声部,第一、二小提琴使用了全曲中唯一的八度齐奏,同度齐奏的大提琴为较自由的模仿声部,模仿的双线条本身借助于音色、幅度以及音区作用获得了层次的对比,而在这两层之间的中提琴以节奏音型化因素担负了伴奏的任务。接下来织体结构转入了旋律加伴奏型写法,主要声部由大提琴转交给加弱音器(con sord)的第一小提琴,而静态的和弦性伴奏,在其余乐器上以交叉排列的低音区密集音响,与上升着的主要线条若即若离。

再现部 A' (109—162),在顷刻空白之后,以整个乐队加弱音器的喑哑色调悄然潜入,将音乐带入异常悲壮、压抑的气氛。在这里,第一、第二主题先后加以陈述,并附加了简短的尾声,这一切构成了全曲中最具悲剧性色彩的一个部分。第一主题完全再现了最初的织体写法,但被扩充的尾部仿佛是在万般无奈之下的声声叹息。第二主题(138—151)中所有声部的拉奏使它与第一主题在保持情绪贯通的同时,更加深了悲歌的意味。最后,第一主题再次被回顾并构成了全曲的尾声,它以平铺的合唱式织体写法,由低音区逐渐上升,在天籁般空幻的泛音上结束了这首悲歌。

柴科夫斯基《弦乐小夜曲》第三乐章("悲歌")配器整体布局列表见表 9-1。

作业 6

作业 9-9　分析格里格《霍尔赛组曲》第二乐章。分析步骤与要求:

(1)背景资料;

(2)乐队编制;

(3)曲式结构与主题特征;

(4)对音色的细节性处理做具体分析;

(5)对音色的横向对比与发展做整体性归纳;

(6)划出总结性图表。

表9-1柴科夫斯基《弦乐小夜曲》第三乐章配器整体布局

一级结构		A	B			A'		
次级结构		A	B B'	C C'	B^2 B^3	A'	B^4	A^2(Coda)
起止小节		1—20	21—42	43—69	70—108	109—136	137—151	152—162
使用乐器	主要线条	Ⅵ. Ⅰ, Ⅵ. Ⅱ, Ⅵa.	Ⅵ. Ⅰ — Ⅵa.+Vc.	Ⅵ. Ⅰ —— Vc——	Ⅵa — Ⅵ. Ⅰ / Ⅵ. Ⅱ — Ⅵ. Ⅰ	Ⅵ Ⅰ Ⅵ. Ⅱ Ⅵa.	Ⅵa. Vc.]3	Ⅵ. Ⅰ Ⅵ. Ⅱ Ⅵa.
	次要线条	Vc., Cb.	Ⅵ. Ⅰ		Ⅵ. Ⅰ — Vc.	Vc. Cb.	Ⅵ. Ⅰ	Vc. Cb.
演奏法	主次线条	连弓，波弓，非连音保持弓，大分弓	连弓，波弓，非连音保持弓，断弓，双弦	连弓，波弓	连弓，波弓，连断交替，分弓，保持弓，加弱音器（Ⅵ. Ⅰ）	同A，双弦，加弱音器	同A'	连弓，分弓连音，加弱音器，泛音
	伴奏	同上	拨奏	拉奏，双弦	拨奏，拉奏双弦	同上	断弓，小分弓，加弱音器	同上
组合形式		小提琴、中提琴平行六和弦旋律加厚，大提琴、低音提琴八度低音线条(反行)。	同度旋律由第一小提琴到中提琴加大提琴，伴奏为大提琴、中提琴拨奏的和声音型，第二小提琴为强调性因素。	大提琴与第一小提琴在不同音区的模仿，第二小提琴与中提琴双弦节奏音型，低音提琴踏板音。	旋律从中提琴与第一小提琴的对比线条到第一、二小提琴八度与大提琴的模仿，并以第一小提琴同度齐奏结束。伴奏从大提琴与第二小提琴的混合音型到中提琴的节奏音型，并以和弦型结束。	同A	中提琴与大提琴平行三度旋律，第一小提琴自由对位，大提琴与第二小提琴混合音型。	同A
织体形态		和弦型	旋律加伴奏	模仿性复调	由对比性复调到模仿性复调，加音型化	和弦型	旋律、副旋律加伴奏	和弦型
动态范围		*pp* — *ff*	*p* — *f*	*p* — *f*	*ppp* — *ff*	*pp* — *f* (*sf*)	*pp* — *f* (*sf*)	*pppp* — *p*
横向对比与发展途径	次级结构	音域幅度 动态范围	组合形式　织体形态			组合形式　织体形态		
	一级结构	织体形态			织体形态			
	再现	演奏法						

二、木管乐器与弦乐器结合的配器分析

分析曲目：德彪西：《牧神午后》前奏曲（全曲）

（一）背景资料

《牧神午后》，是法国作曲家德彪西（1862—1918）根据法国象征派诗人马拉美（1842—1898）的同名诗，于1892—1894年间创作的一首管弦乐前奏曲。

“一个盛夏的午后，睡在树荫下的牧神，看见在沐浴的山林水泽仙女（水妖）。他便进入了幻想去拥抱埃特纳火山中的爱情女神——维纳斯的心荡神驰的境地，而他仍昏昏沉沉地睡在寂静的森林中。”这便是马拉美那首漫无边际，晦涩难懂的诗篇的大致内容。

德彪西没有对马拉美原诗做表面“直译”，而是对诗中幻想、模糊、飘忽不定的印象的描述。《牧神午后》前奏曲，不仅是作曲家的代表作之一，也是被公认的标志着印象主义音乐风格的第一部作品。

（二）具体分析

1.乐队编制

这首作品采用了小型乐队编制。主要由木管加弦乐构成，铜管、打击乐以及拨弦乐器为辅。也就是说有意回避“重武器”的成套使用。选择这一编制的意图，显然是出于对诗意印象刻划的需要，强调的是静谧的田园情调和牧歌风。

所用乐器按总谱排列如下：

- 木管乐器组
  - 3支长笛
  - 2支双簧管
  - 英国管
  - 2支单簧管（A）
  - 2支大管
- 铜管乐器组
  - 4支圆号（F）
- 打击、拨弦乐器组
  - 古钹
  - 2架竖琴
- 弦乐器组
  - 第一小提琴
  - 第二小提琴
  - 中提琴
  - 大提琴
  - 低音提琴

2.曲式结构与主题特征

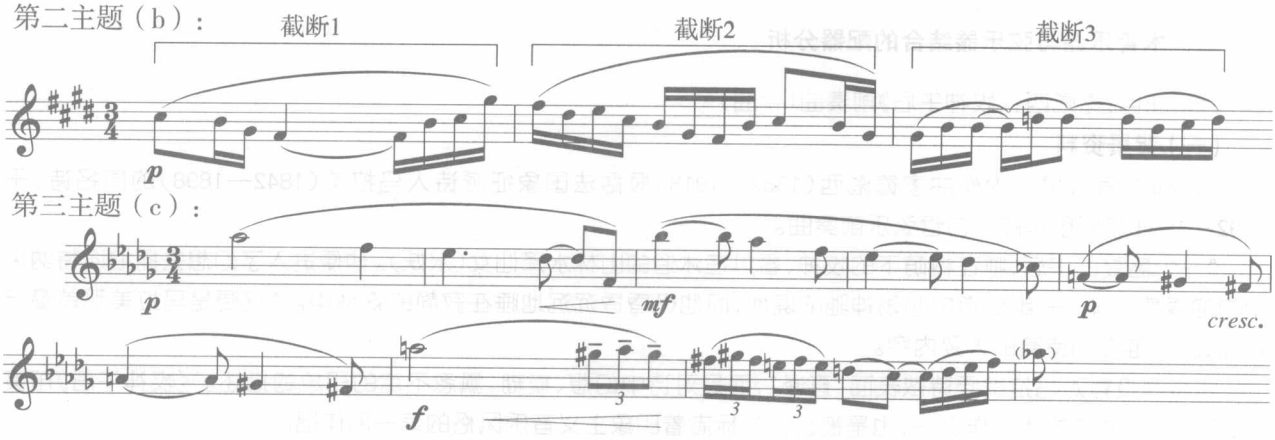
该曲的结构为再现三部曲式。各次级结构（或主题材料）采用变奏性原则加以发展。下图中的a、b、c为三个不同的主题材料及其发展，阿拉伯数字表示主题所在的小节位置：

A（1—36）					B（37—78）						A（79—110）				
a	a^1	a^2	a^3	a	b	b^1	b	c	c^1	b	a^4	a^5	a^6	a^7	Coda
第一主题	变奏Ⅰ	变奏Ⅱ	变奏Ⅲ	过渡	第二主题	变奏	过渡	第三主题	变奏	过渡	变奏Ⅳ	变奏Ⅴ	变奏Ⅵ	变奏Ⅶ	尾声
（1—	11—	21—	26—	31—	37—	44—	51—	55—	63—	74—	79—	86—	94—	100—	106—

【例9-22】

作品的三个主题如下：

第一主题（a）：



第一主题，由（2+2）前后两部分构成，前半部分为重复性（1+1）结构，建立在三全音框架内的大小二度上下行级进，以及由疏到密的节奏变化，形成了如同“自由落体运动”中的由匀加速到匀减速的运动过程。后半部分，节奏突然变得宽松而均匀，而且音程幅度被扩展为八度，但小六度（e^2— $\sharp g^1$）及三全音（e^2— $\sharp a^1$）起主导作用。两个部分间形成了音响色彩由模糊到清晰的转移，仿佛朦胧中透出的一丝光亮。

第二主题，以五声音阶为基础，情绪明快而委婉，性格单一。它以小节为单位包括了三个不同的截断，这些截断成为其后音乐展开的重要材料之一。

第三主题，也是建立在五声音阶基础之上。其前松后紧、直线下降、连续切分以及十一度大跳等因素，富于音乐以激动、舒展和洒脱的同时，也展现出其内心的渴望与无奈之情。

这三个主题，严格讲并不具备真正的对比，第二、第三主题实际是第一主题被抽空后留下的框架，而第三主题后半部则干脆将第一主题前半部与之并列。主题间巧妙的派生关系，反映了作曲家在材料使用上的良苦用心，同时也成为了其音色发展中的重要依据和特征之一。

3.音色组合

A 段为第一主题及其三次变奏。

独奏长笛在没有任何其他织体因素的伴随下，以中低音区的弱奏开始了第一主题的原始陈述。结尾处，以叠入的方式引入了同组乐器混合的和声性因素，并将这一因素先后在木管与弦乐间形成音色的转接。加弱音器的弦乐及竖琴的滑奏与琶音，形成静动结合的和声背景，圆号以三次补尾对主题做了延伸，有余音未尽之感。

变奏 I（11—20）

第一主题第二次由长笛独奏原样重复。与原始陈述不同的是，这里同时引入和声性踏板音因素。在这一变奏里，主要旋律在变形与扩充中，形成了由纯音色到混合音色的转换过程。其中，第 14 小节中长笛声部的落音（A）同时也是双簧管声部的起音，形成同组内不同纯音色的“暗转”；第 16 小节开始，单簧管在双簧管低八度处悄悄潜入，形成同组内不同类乐器上的八度混合。

变奏 II（21—25）

随着第一变奏“高潮”（*f*）的退落，第二变奏在圆号与大提琴低音区纯五度踏板音及竖琴 I 分解琶音的柔弱（*pp*）背景上，再次由独奏长笛引入。但主题前后的扩充与变形更为明显。另外，弦乐组间断式出现了部分对位性因素，这一因素在幅度与密度上都与主要线条的长笛独奏形成对比。

变奏 III（26—30）

是第二变奏的延伸与扩充。主题在音色发展上出现了有趣的现象，长笛声部在这里呈现为：独奏——1、2 交替——2 支齐奏（a^2）——独奏的细腻变化；第 26—27 小节，虽没有改变音色纯度，但后半部分的交替演奏及尾部的重叠，却富于音乐以空间感和趣味性；第 28—29 小节，虽不可能实现真正的强奏（*f*），但却获得了期待中的动势；恐怕真正的用意还在于 2 长笛齐奏所带来的与前后小节间音色浓度的对比。

过渡（31—36）

值得一提的是，作曲家刻意选择了单簧管喉音区的暗哑色调，并在此做了多次的力度起伏处理，尾部（第 33

小节处)长笛独奏的短暂接替式"补充"带来音响亮度的微差。

B 段作为全曲的展开性部分,先后由两个新的(第二、第三)主题构成。

第二主题的变奏(44—50)

这一变奏,无论在主题材料还是音色组合上,都是前面的延伸,但更为细致而复杂。在主题材料的使用上,主要裁截了主题中的截断 2 及截断 3,并在个别声部对第一主题(a)进行了简短回顾。在音色组合上,以更为细碎的音色对置加快了音色节奏的对比频度。比如,第 44 小节处,主体为木管组不同类乐器上的四次音色转换,这里有同度、八度以及带重叠声部的八度等组合形式,第四拍为木管与弦乐在不同节奏形态、进行方向上的混合,弦乐略突出。

第三主题(55—62)

织体形态为旋律加伴奏型。旋律在音色上承接了前一小节最后一拍的木管乐器混合色调,只是这里以八度的形式陈述。上方八度为长笛 I 、双簧管 I 及单簧管 I ,下方八度为英国管与单簧管 II ,之后逐渐叠入长笛 II 及大管 I 而形成力度渐强,最后两小节(61—62),伴随圆号 I 的加入,形成两组不同乐器间混合音色的强奏(*f*)。

第三主题的变奏(63—73)

八度的旋律组合转交给除低音提琴之外的所有弦乐器,伴奏则由全部管乐器及竖琴担负。与前面不同的是,伴奏因素上升为混合音型化写法。其中,长笛 I 、双簧管及单簧管为辅助音性的旋律音型,长笛 II 及 4 圆号为静态化的节奏音型,而 2 竖琴则为动态化的旋律音型。70—74 小节间力度为:*ff*—*f*—*mf*—*p*—*pp*,但弦乐组本身却又是以 4—3—2 的声部精确递减将音乐带入缓和与平静。

再现段(A^1)由第一主题的四次变奏加尾声(Coda)构成。旋律的音色组合基本同前面,但其他织体因素则一直在变化着。

变奏Ⅳ(79—85)

长笛独奏的第一主题,在节奏上被扩大一倍,弦乐组的静态踏板音层次及竖琴 I 的动态音型化因素,共同构成了这里的和声性背景;而具有强调与染色作用的单簧管与大管声部(第 82 小节处),给这里相对单一的音乐情绪增加了某种语感和趣味。第 83 小节处,双簧管以第一主题变形接替了长笛,伴奏的摇荡式和声音型化因素,分别在 3 圆号和 2 单簧管及 2 大管间交替呼应,形成色彩的循环,弦乐拨奏的强调性因素格外鲜明,为转接中的木管音型化因素添加了棱角。结尾处,木管及圆号六连音平行三和弦的下行中,形成色调的快速转移,而与其构成 8:6 节奏关系的弦乐组,则以近指板演奏,在静态节奏音型及声部递减中与管乐最终汇合。

变奏 V(86—93)

注意圆号声部相继出现的三种奏法(金属声——cuivre,阻塞音——bouche 及自然发音——naturel),其色彩对比以及在织体结构中的作用十分突出,增强了音乐的动势。

第Ⅵ变奏(94—99)

主题为 2 长笛的同度齐奏,音色浓度悄悄有所增加。作为和声性因素的伴奏主体,则是弦乐器近指板的指震音(小提琴与中提琴)与正常触弦点的弓震音(大提琴的二分之一)叠合。整段音乐,音响层次极为细腻而鲜明。

变奏Ⅶ(100—105)

在 2 把独奏小提琴继续延伸着的次要线条上,独奏长笛与独奏大提琴以八度组合轻轻奏出第一主题。后半部分(第 103 小节开始),双簧管独奏将色调转暗为明,伴奏的弦乐组从低音区以叠加方式渐渐上升,推向更加完满而飘逸的境地。

尾声(106—110)

这里第一次出现弦乐组下疏上密中不空均匀分布的全音区和弦性织体,并多为交叉式排列,圆号在中音区与弦乐构成不完全重叠,两组乐器的弱奏(*ppp*)结合,在音响上显得异常融合而温暖。最后,在四五度框架的空泛音响上,竖琴以泛音点缀着被肢解了的主题残片,在长笛及英国管声部回应、缭绕……

德彪西《牧神午后》前奏曲整体配器布局列表如下(见表 9-2):

表9-2德彪西《牧神午后》整体配器布局

一级结构		A					B						A'				
次级结构		a	a'	a^2	a^3	a	b	b'	b	c	c'	c	a^4	a^5	a^6	a^7	Coda
		第一主题	变奏Ⅰ	变奏Ⅱ	变奏Ⅲ	过渡	第二主题	变奏	过渡	第三主题	变奏	过渡	变奏Ⅳ	变奏Ⅴ	变奏Ⅵ	变奏Ⅶ	尾声
起止小节		1—10	11—20	21—25	26—30	31—36	37—43	44—50	51—54	55—62	63—73	74—78	79—85	86—93	94—99	100—105	106—110
主要线条	使用乐器	Fl.	Fl.Ob. Vl.	Fl.	Fl.	Cl.	Ob. Vl. Fl. Cl.	Fl. Ob. Cl.Fg.Vl. Vla.Vc. C.A.Cl. Cor.	Cl.Ob Fl	Fl.Ob. CA.Cl. Fag.Cor	Vl.Vla. Vc.	Vl.solo Cor. Ob.Cl.	Fl.Ob.	Ob. CA.	Fl. Ob. 2Vl. solo	Fl.Vc.solo C.A.Ob	Cor.Vl.I Fl.
	音域幅度	g^1–$\sharp g^2$	g^1–$\sharp g^2$	$\sharp d^1$–c^3	$\sharp d^1$–$\sharp a^2$	$\sharp d^1$–$\sharp g^2$	b–$\sharp f^3$	$\sharp d$–$\sharp c^3$	d^1–g^2	$\sharp f$–$\flat b^2$	$\flat B$–$\flat b^2$	b–f^2	e^1–$\sharp c^2$	d^1–b^2	$\sharp d^1$–a^2	e^1–g^2	e^1–e^2
		小九	小九	减十四	十二	十一	十九	二十一	十一	减十八	二十二	十九	大六	大六	减十二	小十	纯八
	动态范围	*p*	*p*	*p*	*p*–*f*	*p*–*f*	*p* – *mf*	*pp* – *f*	*pp* – *p*	*p* – *f*	*pp* – *ff*	*ppp* – *p*	*pp* – *p* (*sfz*)	*pp* – *mf* (*sfz*)	*p* – *mf*	*p*	*pp*
	基本奏法	连奏	连奏	连奏	连奏	连奏	连奏	连奏	连奏	连奏	连奏	连奏	连奏、单吐、双吐、颤音	连奏、单吐、双吐、颤音	连奏	连奏	连奏
	组合形式	木管独奏纯音色	木管纯音色–木管加弦乐混合八度	木管独奏纯音色	木管独奏、齐奏交替–齐奏–独奏	木管独奏纯音色	木管独奏–弦乐八度–木管八度–弦乐八度–	木管交替–弦乐交替–木管、铜管加弦乐交替–木管交替	木管由纯音色到同度混合	木管八度混合	弦乐八度混合	木管铜管及弦乐交叠	木管独奏交接	木管独奏交接	木管纯音色–混合音色，加弦乐对置	木管与弦乐纯音色八度–木管纯音色	铜管加弦乐旋律加厚
织体形态		旋律加伴奏	旋律加伴奏	旋律加伴奏	旋律加伴奏	旋律加伴奏，支声复调	对比性复调	对比性复调	旋律加伴奏	旋律加伴奏	旋律加伴奏	对比性复调	旋律加伴奏，和弦型	旋律加伴奏，和弦型	旋律加伴奏，对比性复调	旋律加伴奏	和弦型旋律加伴奏
横向对比与发展途径	次级结构	织体形态　组合形式					组合形式　织体形态						组合形式　织体形态				
	一级结构	使用乐器　组合形式　织体形态　音域幅度　动态范围					同前										
	再现	织体形态　组合形式　使用乐器　基本奏法　动态范围															

作业 7

作业 9-10　分析格里格《培尔·金特》第一组曲 I "晨景"。分析步骤与要求：

(1)背景资料；

(2)乐队编制；

(3)曲式结构与主题特征；

(4)对音色的细节性处理做具体分析；

(5)对音色的横向对比与发展做整体性归纳；

(6)划出总结性图表。

三、多乐器组结合的配器分析

分析曲目：巴托克：《乐队协奏曲》第五乐章

(一)背景资料

匈牙利作曲家巴托克(1881—1945)，被誉为 20 世纪音乐"四巨头"之一。"他的音乐是沟通传统和现代、东方和西方、严肃音乐和民间音乐的桥梁，同时以其新的语言和形式激发起同时代人创造的活力。"①

(二)具体分析

1.乐队编制

这首作品采用的是大型乐队的三管编制，也是自 19 世纪中叶至 20 世纪以来职业管弦乐队最基本的"标准编制"。所用乐器按总谱排顺序如下：

- 木管乐器组
  - 3支长笛(第3长笛兼短笛)
  - 3支双簧管(第3双簧管兼英国管)
  - 3支单簧管，$^{\flat}$B调与A调（第3单簧管兼低音单簧管）
  - 3支大管(第3大管兼低音大管)
- 铜管乐器组
  - 4支圆号，F调
  - 3支小号，C调
  - 3支长号（2支次中音，1支低音）
  - 大号
- 打击乐器组
  - 定音鼓
  - 小鼓
  - 大鼓
  - 大锣
  - 钹
  - 三角铁
- 拨弦乐器组
  - 2架竖琴
- 弦乐器组
  - 第一小提琴
  - 第二小提琴
  - 中提琴
  - 大提琴
  - 低音提琴

2.曲式结构与主题类型

作品的结构为奏鸣曲式。下图中的 a、b、c 表示主题材料，阿拉伯数字表示所在的小节位置：

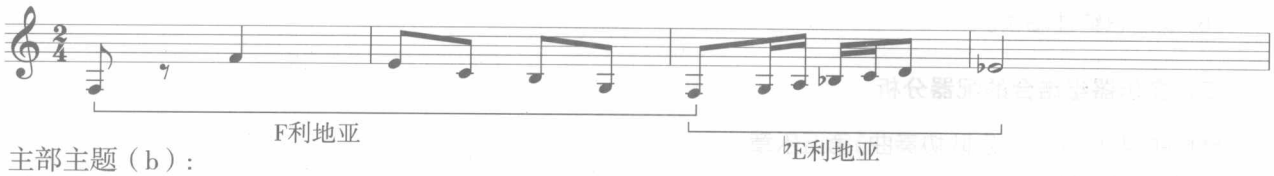
① 罗忠镕、杨通八编：《现代音乐欣赏辞典》，姚盛昌关于巴托克作品的分析条目。高等教育出版社，1997 年版。

呈示部（1—255）					展开部（256—383）				再现部（384—625）			
引子	主部	连接部	副部	结束部	阶段Ⅰ	阶段Ⅱ	阶段Ⅲ	过渡	主部	引子Ⅰ	引子Ⅱ	副部
a	b	a	c	b	c	c	c	b	b	a（+b.c）	a	c
（1—）（5—）（148—）（201—）（244—）					（256—）（317—）（344—）（372—）				（384—）（418—）（482—）（556—）			

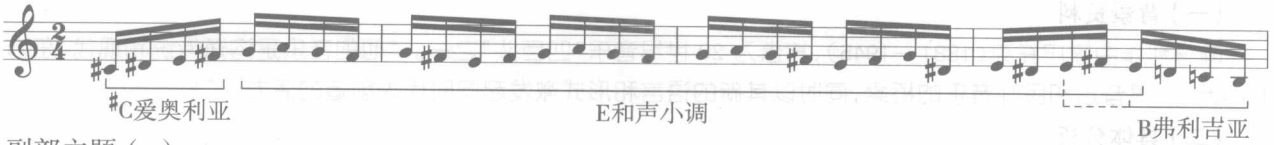
【例 9-23】

作品包含了下列三个主题：

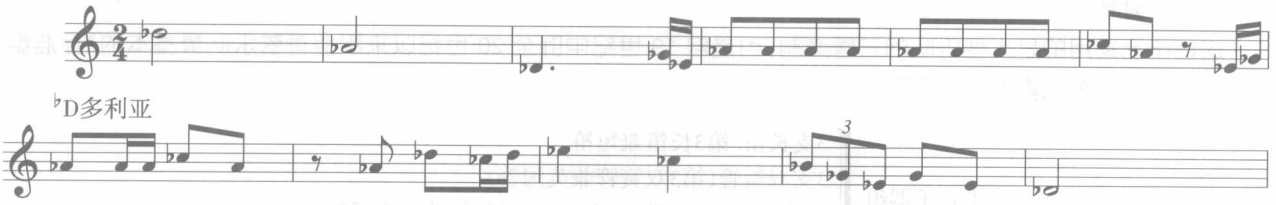
引子主题（a）：



主部主题（b）：



副部主题（c）：



3.音色组合

与前面分析过的两首作品一样，《乐队协奏曲》第五乐章在音色的横向对比与发展中同样呈现出了较为明显的规律性。在这里，管弦乐配器（或音色布局）的原则与曲式发展的脉络相辅相成，在对比与统一中求得了平衡。下面，我们将从整体音色布局上分别对其次级结构、一级结构以及再现手段做出归纳与总结，以达到对作品的深入理解和全面把握。

从近距离上观察，作为次级结构的 a、b、c 三个主题材料，在音色布局上呈现出这样一个规律。首先，它们在各自的多次复奏中基本保持了配器上的统一性原则。其中材料 a（作为“引子”和“连接”）的四次呈现，在音色组合形式上大多采用管乐器，在织体形态上，除最初的引子为同度齐奏外，其余全部采用的是复调性（对比与模仿）织体写法。材料 b（作为“主部”、“结束部”和“过渡”）的四次呈现，在音色组合形式上基本以弦乐器为主体，在织体形态上全部采用了主调性（旋律加伴奏）织体写法。材料 c（作为“副部”和“展开部”）的五次呈现，在音色组合形式上则是各乐器组在横向上的联合，在织体形态上基本为复调性织体写法。同时，各材料间遵循的是对比性原则，这一原则通过现象分析已经被表露无疑。在配器上使不同主题材料内外形成有机的统一与对比，这恰恰与作品的发展逻辑和总体布局相吻合。

从中距离上观察，作为一级结构的呈示部、展开部及再现部，它们之间在配器布局上采用的是对比性原则。由于展开部只采用了材料 c，其复调性织体与呈示部及再现部中占主体地位的主调性织体形成配器上最为显著的对比。此外，各部分在音色的组合形式上也存在程度不等的差异，展开部的音色节奏在变换频度上明显快于前后两部分。

最后，从远距离上观察的便是呈示部与再现部之间的关系了。它们之间虽然共用了 a、b、c 三个主题材料，但在织体形态、组合形式、基本奏法、使用乐器以及动态范围等方面，都形成了较大的对比。最终构成包括音乐陈述材料及配器技术在内的全方位动力性再现。

巴托克《乐队协奏曲》第五乐章整体配器布局列表如下（见表 9-3）：

表9-3　巴托克《乐队协奏曲》第五乐章整体配器布局

一级结构		呈示部					展开部				再现部			
二级结构		a	b	a	c	b	c	c	c	b	b	a	a	c
		引子	主部	连接部	副部	结束部	阶段Ⅰ	阶段Ⅱ	阶段Ⅲ	过渡	主部	连接Ⅰ	连接Ⅱ	副部
起止小节		1–4	5–147	148–200	201–243	244–255	256–316	317–343	344–371	372–383	384–417	418–481	482–555	556–625
主要线条	使用乐器	4 Cor	Vl.Ⅱ–Vl.Ⅰ–W.+S.–Fl.–Ob–Cl–Fg–S.+W.①	Fg.Ⅱ–Fg.Ⅰ–Cl[a2]–Ob[2]–Ob.Ⅰ–Fl–Vl.div–Ob+Cl.	Trp.Ⅱ–Trp.Ⅰ–Cor[a2]–Trp.Ⅱ–W.+B.②	Vl.+Vla+Vc.	Vl.Ⅱ–Vl.Ⅰ–Vc.–Vl.a	Cb–Vc–Vla–Vl.Ⅱ–Vl.Ⅰ–Vl Ⅱ–Vla–Vc	Fl.Ⅰ–Fl.Ⅱ–Ob.Ⅰ–Ob.Ⅱ–Cl[a2]–Cor.Ⅰ, Fg Ⅱ–B.Cl–Fg Ⅰ–Cl[a2]	Vl.+Vla+Vc.	Vla+Vc–Vl.Ⅰ–Vl.Ⅱ	W.+S.–S.–W.	Fg.Ⅱ–Fg.Ⅰ–Cl.Ⅱ–Cl.Ⅰ–Trp.Ⅰ–Trp.Ⅱ–4Cor–Trp.	3Trp+Trb.Ⅰ–S.+W.–B.
	音域幅度	f–f[1]	b–a[1]	$^{\flat}$A–$^{\flat}$a	$^{\flat}$d[1]–$^{\flat}$e[2]	$^{\flat}$e[2]–$^{\flat}$e[3]	b–b[1]	$^{\flat}$e–$^{\flat}$e[1]	b[1]–g[3]	$^{\sharp}$c[2]–$^{\sharp}$d[2]	e–e[1]	$^{\flat}$e[2]–d[4]	$^{\flat}$A–$^{\flat}$a	$^{\flat}$b[1]–c[3]
		纯八	小七	纯八	大九	纯八	纯八	纯八	小十三	大二	纯八	小十四	纯八	大九
	动态范围	*ff*	*pp – ff*	*p – f*	*f*	*ff*	*mf – f*	*p – f*	*f*	*p – mf*	*pp – ff*	*ff – pp*	*ppp – f*	*f – ff*
	基本奏法	断、顿、非连、连	弓尖、小分弓、大分弓、颤音	断、连、分部、震音	断	连+断	断+连	断+连	断、连、顿、颤音	双弦、小分弓	连弓、分弓	非连、连、保持音	非连、连、加弱音器	断、连、保持音、泛音列（伸缩管）滑奏
	音色组合形式	铜管同度	弦乐三度递增旋律加厚，弦乐加木管，弦乐与本管交替，弦乐加木管声部递减	木管横仿、对比，弦乐平行	铜管倒影模仿	弦乐多层旋律	弦乐模仿	弦乐紧缩式紧接模仿(小二度)，并与木管平分主题	木管（同前）6–4声部	双弦交叉排列的节奏塑型	弦乐八度旋律	弦乐加木管局部重叠的平行旋律	木管与铜管相继以纯音色模仿	铜管和弦性旋律
织体形态		齐奏	旋律加伴奏	模仿性及对比性复调	模仿性复调加对比线条	旋律加伴奏	模仿性复调	模仿性复调	模仿性复调	旋律加伴奏	旋律加伴奏	对比性复调	模仿性复调加对比线条	对比性复调及旋律加伴奏
横向对比与发展途径	次级结构	织体形态　组合形式					使用乐器　组合形式				组合形式　织体形态			
	一级结构	织体形态　组合形式							织体形态　组合形式					
	再现	织体形态　组合形式						基本奏法　使用乐器　动态范围						

①② 中的S.W.B.分别为弦乐器、木管乐器及铜管乐器英文名称的缩写形式。

作业 8

作业 9-11　分析拉威尔《波莱罗舞曲》。分析步骤与要求：

(1)背景资料；

(2)乐队编制；

(3)曲式结构与主题特征；

(4)对音色的细节性处理做具体分析；

(5)对音色的横向对比与发展做整体性归纳；

(6)划出总结性图表。

第十章

10

近现代音乐作品的认知

从音乐发展的层面来看，19 世纪末至整个 20 世纪一百年间的音乐艺术，经历了历史上最富争议且表现形式最为新颖的重大变革时期。现如今，多数音乐研究领域将这一时期所创作的、音高体系有别于以大小调体系为主的、采取呈新弃旧的技术思考角度，并近似于绝对理性化的创作理念所产生的音乐作品，统称为近现代音乐作品。

面对如此让人目不暇接的众多近现代音乐作品，如何对其音响与乐谱进行行之有效的理解，并为此找到合适的切入点，成为我们这章所要解决的关键性问题。音乐创作的根本是音乐中的各种要素（音高、节奏、速度、力度、音色、表情法，等等）相互结合的最终形式。在近现代音乐创作中，作曲家对各种音乐要素的控制较之传统领域更加严格、谨慎，掌握作曲家在创作中所要突出的重点及其在作品结构中的体现，也就掌握了作品所要表达的实质意味。近现代音乐与传统音乐相比较，最明显的不同之处在于音高体系的变革，所以，对近现代音乐作品的音高体系进行较为细致的分析，以达到相对清晰的认知程度，成为我们理解 20 世纪近现代音乐最直接有效的方式。

第一节　音高体系的变革——三种音高思维的观念

【本节要点】

在第一章中，我们已经对三种音高思维在传统音乐中的运用做了介绍。与之遥相呼应的是音高观念的变化所引发的对创作实践的思考：音阶、音列、音程三种音高思维是如何成为传统与近现代音乐音高体系衔接纽带的。这里主要从近现代音乐创作出发，进一步了解三种音高思维的观念与实践。其中，有与传统概念的区分，但更重要的是音乐创作的结果给予人们的有益启示：

1.通过对常用调式音阶、特别是基于作曲家个人审美而创用的“人工音阶”的分析，认识音阶思维所引发的多声部技法和不同风格的变异现象；

2.认识特定音程组合的音列，包括序列、集合，以及音列中可能含有的调性因素；

3.很多作品的写作不受任何音阶和音列的限制，而是独立构思的音程的贯穿发展，并成为音乐作品技法结构的主要方面。

一、音阶思维

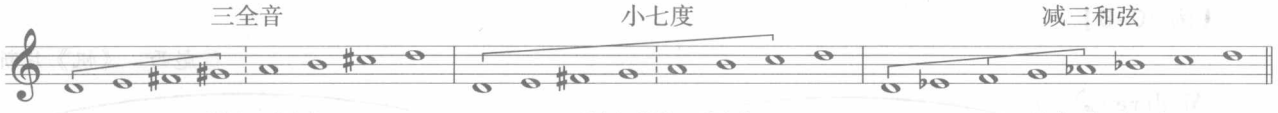
音阶思维：拟订一个中心音（主音），并与其他音高以相应的音程关系，按一定顺序依次排列所形成的固定方式，称为音阶，其音级次序可随创作需要自由安排。

音阶思维的理论在传统音乐创作中形成了调性创作的技术层面，而近现代音乐中的音阶思维，是西方音乐从希腊的托若斯（哈莫尼亚）——中世纪的教会调式——直到巴罗克音乐时期成熟起来的大小调音高体系——即整个传统音乐调式体系在实际应用过程中发展的再延续，所做的总结式的再创造。

当然除了西方的这些音阶体系以外，世界各民族都存在着各自的音阶体系，比如我国的五声性音阶，匈牙利的五声性音阶，日本的都节音阶，等等，近现代作曲家在创作上为避免使用盛行于 19 世纪浪漫主义音乐的固有语言，将希望寄托于音乐历史上大小调体系之前的音阶体系，如中古调式、特色民族调式等，从中寻找灵感，或者，在对传统音阶体系充分认识的基础上再创造出前所未有的新的音阶体系，如人工调式、泛音调式等，以此来达到创作的满足感与新颖感。只有更加详尽的认识这些音阶体系，才能够充分理解采用音阶思维创作的近现代音乐作品的完整形象。下面，我们对近现代音乐中常见的几种音阶体系进行讲解：

【例 10–1】

中古调式音阶

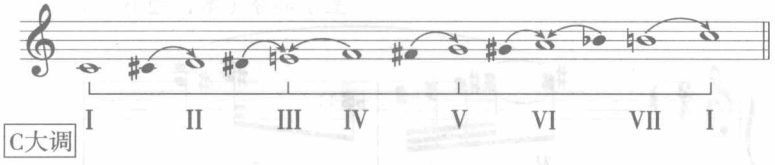


D利第亚调式　　D混合利第亚调式　　D罗克利亚调式

中古调式的各自特征表现在：多里亚调式强调大六度音程，弗里吉亚调式具有两个相同的四音组，三全音是利第亚调式的特性音程，混合利第亚调式则更强调音阶中的小七度。罗克利亚调式由于其 I – V 级间是一个减五度音程，主和弦是一个减三和弦的缘故，在传统音乐中较少使用；也正是由于这一缘故使近现代音乐突破非大小三和弦作为主和弦的长期禁锢。

【例 10–2】

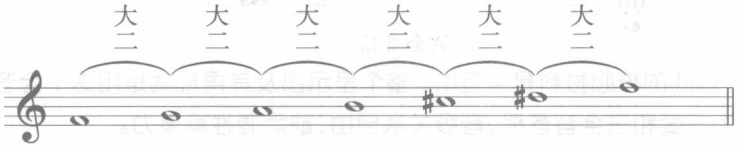
半音阶



半音阶是大小调音阶高度融合发展的产物，是传统和声高度发达的结晶。调性框架内变化音级对基本音级的绝对服从，使各声部线条高度半音化。半音化的旋律与调性是传统功能性和声基础上共性音乐写作的终极，也是近现代音乐发展的一条重要途径。

【例 10–3】

全音阶



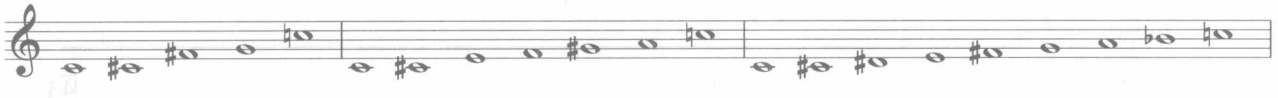
F全音阶调式

如果说半音阶强调音级间的小二度关系的话，那么全音阶的音级之间都是大二度关系；三全音是其最重要的特征。音级间的小二度倾向可加强音乐的调性感，音级间的大二度倾向会削弱音乐的调性感。全音阶调式的旋律调性模糊、游移性强。

人工音阶与大小调音阶、五声音阶不同，它不是传统固有的，而是人工合成的；可以是四声、五声的……也可以是九声、十声的，十一声音阶则很容易同半音阶混淆。

【例 10–4】

人工音阶

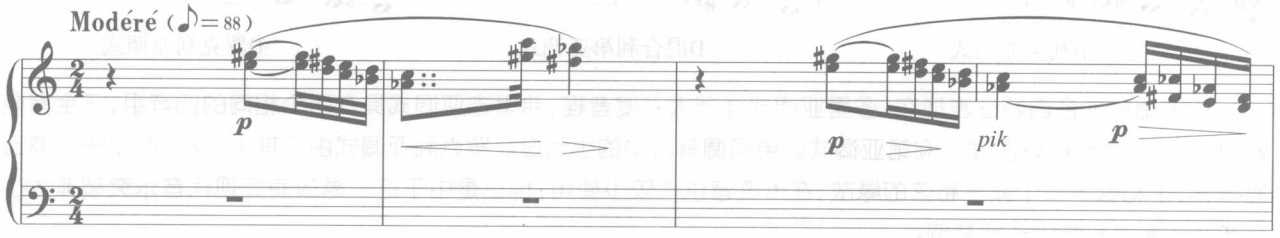


小二度+纯四度调式　　小二度+小三度调式　　小二度+大二度调式

上例有小二度 + 纯四度的四声音阶；小二度 + 小三度的六声音阶；小二度 + 大二度的八声音阶。人工音阶的最大特征是：可以强调音阶内部各种音程的组合关系，以适应音乐表现的需要。

【例 10-5】

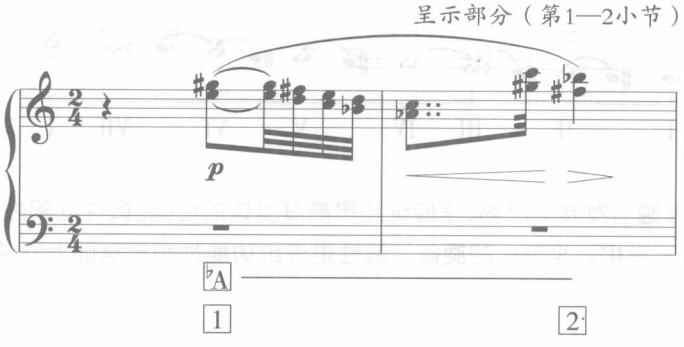
德彪西 《帆》片断



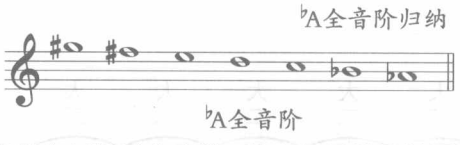
全音阶 + 五声音阶是这首前奏曲的基本音高组织，♭B 低音持续贯穿全曲，结构为变化再现单二。内部曲式部分乐句数量不等，规模也不平衡。整体结构有逻辑的发展，内部结构自由延伸。

【例 10-6】

呈示部分（第1—2小节）



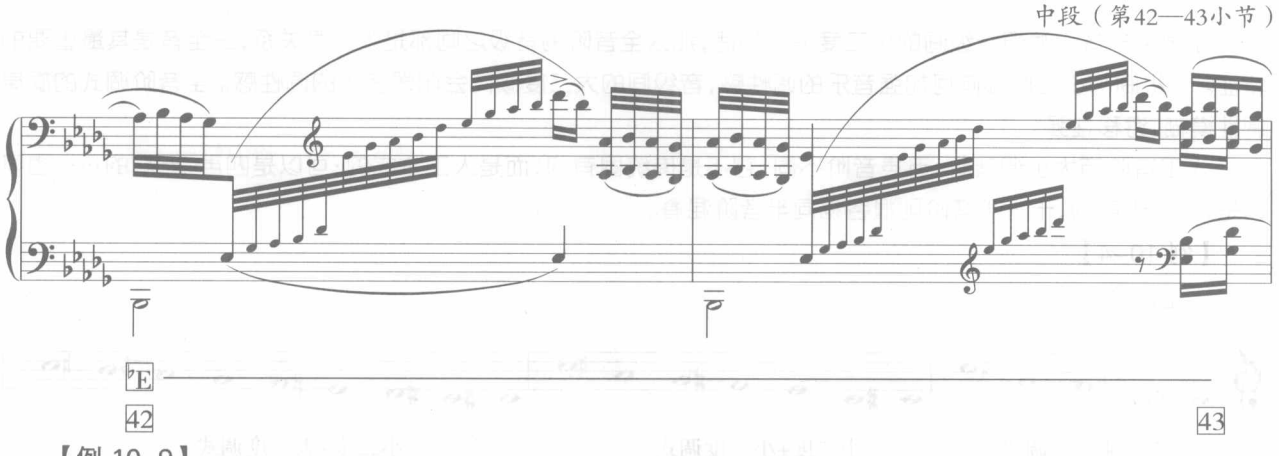
【例 10-7】



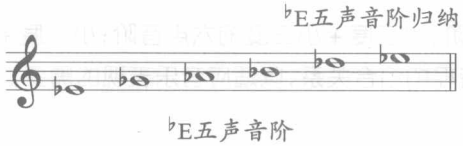
呈示部分开始显示：乐曲的核心材料是全音阶。整个呈示部及其再现就是用这个全音阶写成的。全音阶的特征表现在：只有大二度、大三度和三全音音程，音级关系自由，缺乏调性凝聚力。

【例 10-8】

中段（第42—43小节）



【例 10-9】



以上二例表明：中段是由 ♭E 五声音阶写成，从音高材料上与呈示、再现部分形成对比。五声音阶没有小二度

和三全音，音级关系自由；与全音阶相似：被强调的音就是调式主音。全音阶与五声音阶的运用，完全脱离了传统大小调体系的音高思维模式，营造出朦胧、模糊、幽静、飘逸的气氛。

【图示 10–1】

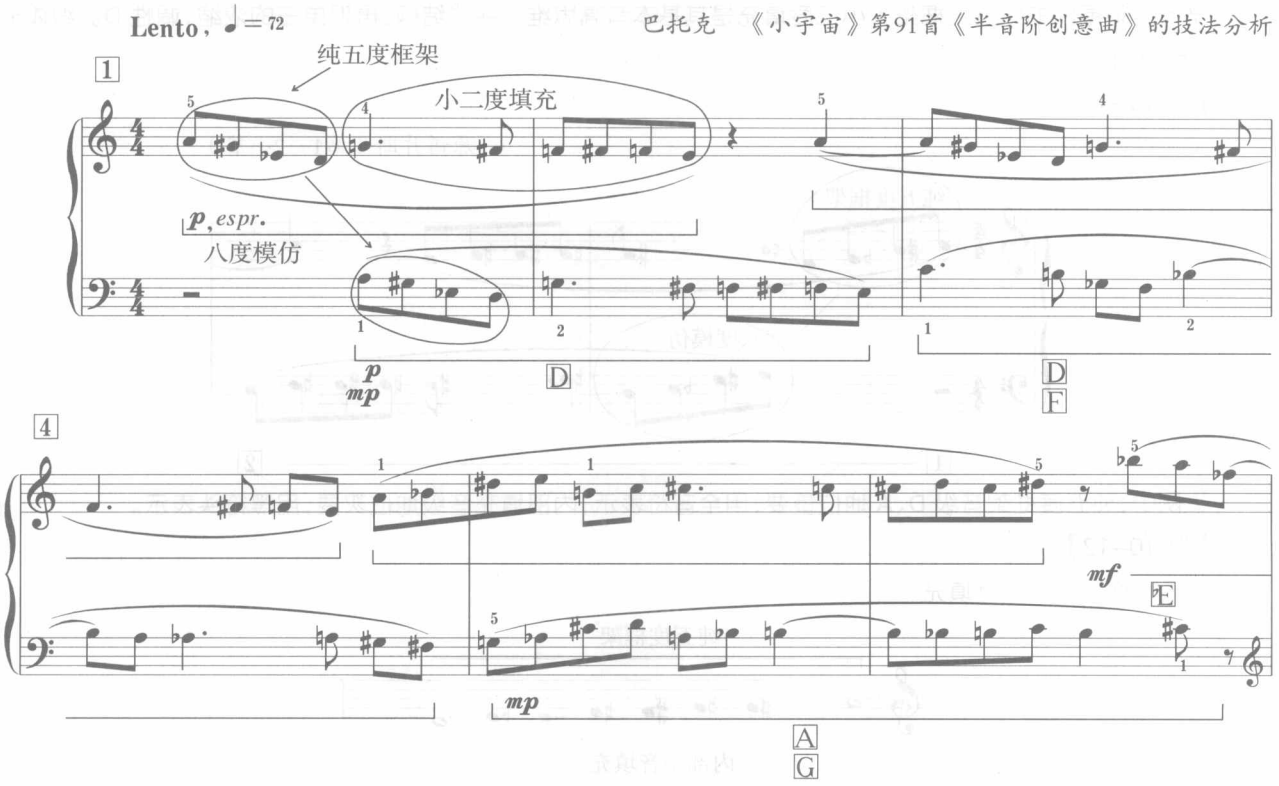
结构图式

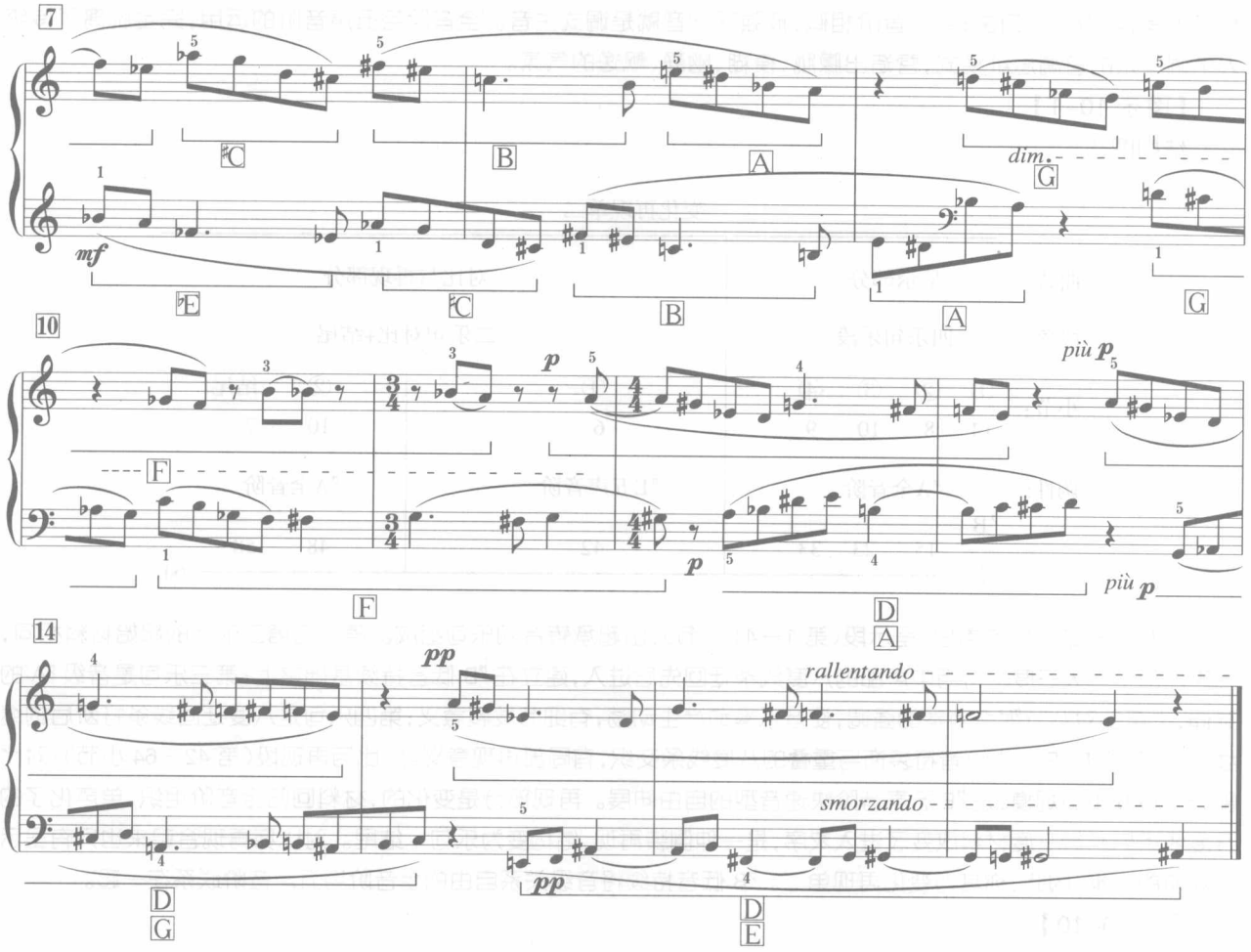
变化再现单二

曲式：	呈示部分				对比与再现部分		
段落：	四乐句乐段				二乐句对比+结尾		
小节：	①	②	③	④	①	②	结尾
	14	8	10	9	6	10	7
调性：	♭A全音阶				♭E五声音阶	♭A全音阶	
♭B	15	23	33		42	48	58
1							64

结构图式结合原谱看出：呈示段（第 1—41 小节）：由起承转合四乐句组成。第一与第二乐句的起始材料相同，高声部的平行大三度下行与中声部的八度线条迂回先后进入，建立在 ♭B 低音持续基础之上；第三乐句是音级 ♭A 的延伸，中声部对八分附点节奏的强调，使音乐率动产生动荡，有细节发展意义；第四乐句是八度迂回线条打断后的继续，高声部的 D、E 十六分音符装饰与重叠的八度线条交织，有局部再现意义。对比与再现段（第 42—64 小节）：对比部分只有 6 小节规模，是 ♭E 五声音阶快速音型的自由伸展。再现部分是变化的，材料回归全音阶组织，单声化了的八度线条与平行三度材料改变了进入次序，是一种倒装再现，结构变为乐句 + 结尾。对比与再现合起来也只有呈示段规模的一半，因此，称其为变化再现单二。♭B 低音持续将音级关系自由的全音阶与五声音阶联系在一起。

【例 10–10】

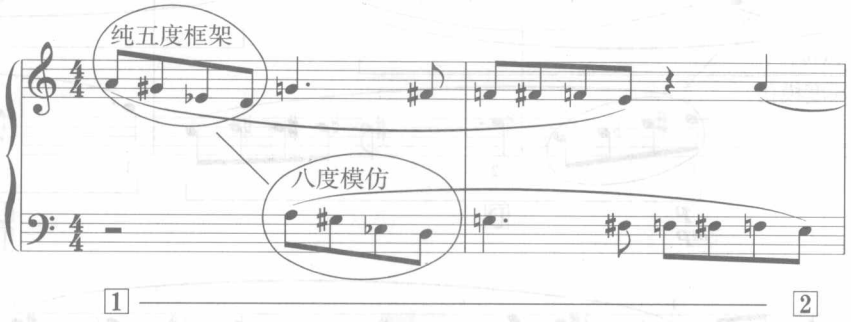




半音阶范围内的纯五度框架＋小二度填充是其基本音高思维。曲式结构：再现单三的浓缩，调性 D。织体形式：二声部模仿。

【例 10–11】

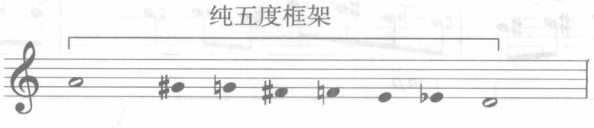
原谱片断（第1—2小节）



下例中，纯五度框架音级 D、A 地位重要，用全音符表示；内部填充音级地位次要，用黑符头表示。

【例 10–12】

纯五度框架＋小二度填充



内部半音填充

乐曲开始显示：高声部的前四个音 A– ♯G– ♭E–D 是音级 D 基础上的纯五度框架，♯G 倾向于 A，♭E 倾向于 D；后面的 G– ♯F–F–E 是纯五度框架内的小二度填充。低声部是高声部延迟两拍的下方八度模仿，乐曲就是在这个纯五度框架内小二度填充的基础上结合模仿手段发展起来的，模仿使乐曲的音高材料简练而集中。

【图示 10–2】

结构图式

浓缩的再现单三

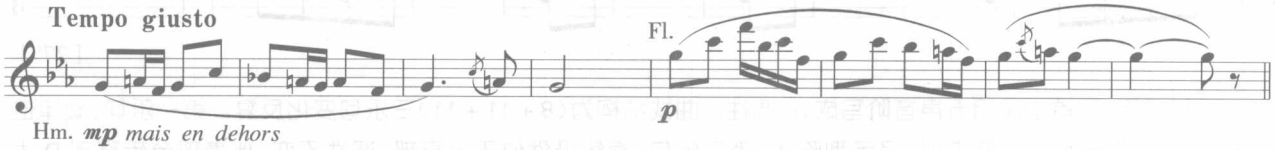
曲式：	a	b	a^1
小节：	6	5	6
	D A	♭E ♯C B A G F	D
调性：	D F G	♭E ♯C B A G F	A G E
力度：	*p* *mp*	*mf*	*p* *pp*
		7	12
	1		17

结构图式结合原谱看出：乐段 a（第 1—6 小节）：高声部是纯五度框架 D–A（主 – 属）的显现，低声部是纯五度框架 D–F–G 的模仿，起呈示作用。乐段 b（第 7—11 小节）：是五度框架 ♭E– ♯C–B–A–G–F 的下行发展，高低声部为八度模仿关系，有展开意义。a^1（第 12—17 小节）：高声部是框架 D 的延伸，低声部是框架 A–G–E 的逆行，起收束作用。内部曲式部分，特别是呈示与再现部分仅仅是一个乐句规模。呈示与再现是被中段打断后的继续：从低声部来看，起收束作用的 A–G–E 五度框架是开始 D–F–G 框架的逆行；中段 ♭E– ♯C–B–A–G–F 的全音阶下行支点制约五度框架内的半音运动范围。既定目标 + 框架支点 + 半音填充，是这一半音化结构的组织逻辑。

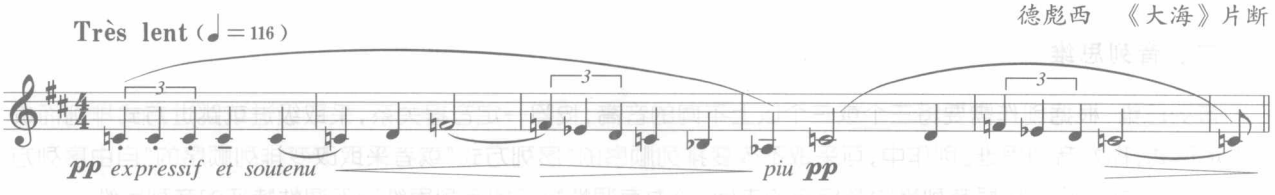
作业 1

作业 10–1　参照分析示例，从音阶思维入手分析下列作品：

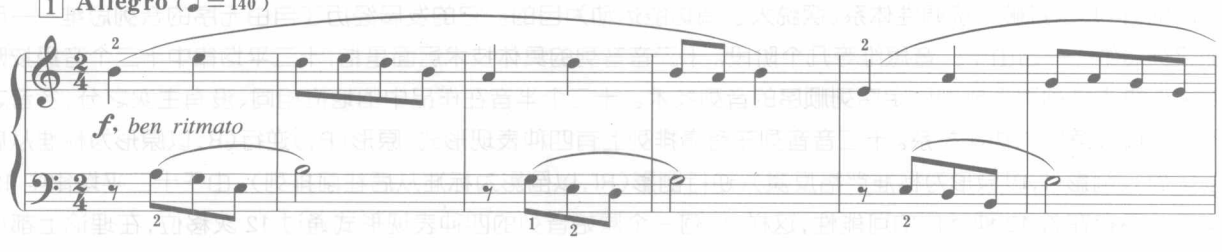
（1）　斯特拉文斯基　《春之祭》片断

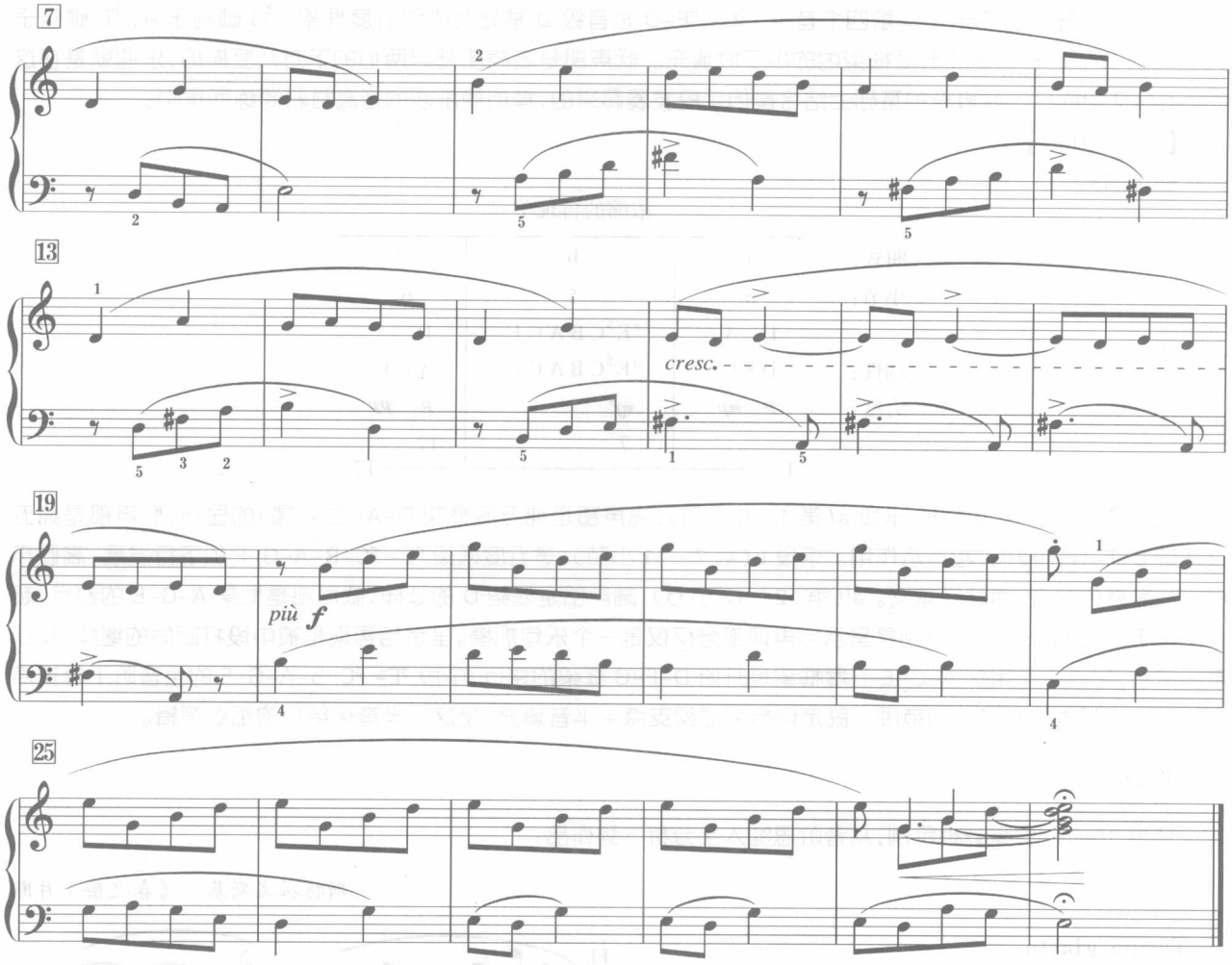


（2）　德彪西　《大海》片断



（3）　巴托克　《小宇宙》Op.78





[27"]

分析提示：这首小品用五声音阶写成，e 调性。曲式结构为（8 + 11 + 11）三乐句变化反复。第一乐句：旋律位于高声部，伴奏音型位于低声部，呈示型陈述；第二乐句：旋律仍然位于高声部，调性不变，伴奏部分转移到 D 大调（属调的关系大调），形成双调性叠置，展开型陈述。第三乐句：伴奏与旋律声部进行了转换，调性回归主调，收束型陈述。

二、音列思维

音列思维：根据创作需要将三个或三个以上不同的音高，按照一定音程关系，采取级进或跳进方式排列而成的固定形式，称为音列思维。创作中，可采取不改变排列顺序的“序列方式”或者采取改变排列顺序的“自由序列方式”这两种形式进行。根据音列当中音与音的走向，分为有调性特征的音列思维与无调性特征的音列思维。

音列思维在古代希腊音乐的四音列音高关系的技术层面与中世纪等节奏创作的技术层面中都有所体现，而在近现代音乐中，勋伯格所创立的十二音序列可以说是音乐创作中典型的音列思维。十二音作品的写作基于种种不同的音列，以打破传统调性体系、摆脱大小调功能运动为目的。它的发展经历了自由无序的音列思维——严格的序列思维——自由十二音思维等几个阶段。十二音音列的具体技术层面是指：十二平均律中十二个音级按照一定创作需求排列而形成的固定序列顺序的音列技术。十二个半音在作品中的地位相同、没有主次之分，各音之间不存在传统意义的功能关系。十二音音列在音高排列上有四种表现形式：原形（P，）逆行（R，以原形为标准从后往前排列）、倒影（I，以原形为标准严格反演）、逆行倒影（RI，以倒影为标准从后往前排列）。由于十二平均律中 12 个半音关系存在着 12 种移位的可能性，这样，任何一个原始音列的四种表现形式通过 12 次移位，在理论上都可产

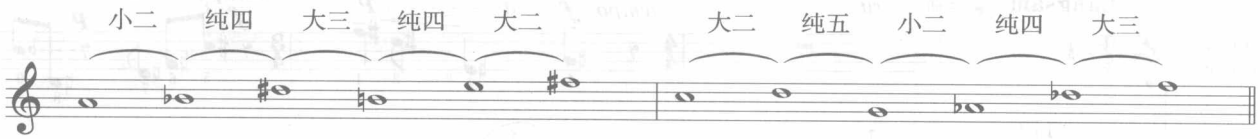
生 48 种排列方式。而这 48 种排列中的任意一种音列，都可以成为音乐作品创作的音高材料。

下面我们来具体了解这种十二音列设计的细节：

（一）十二音列的原形

【例 10–13】

勋伯格 《小提琴协奏曲》 Op.36

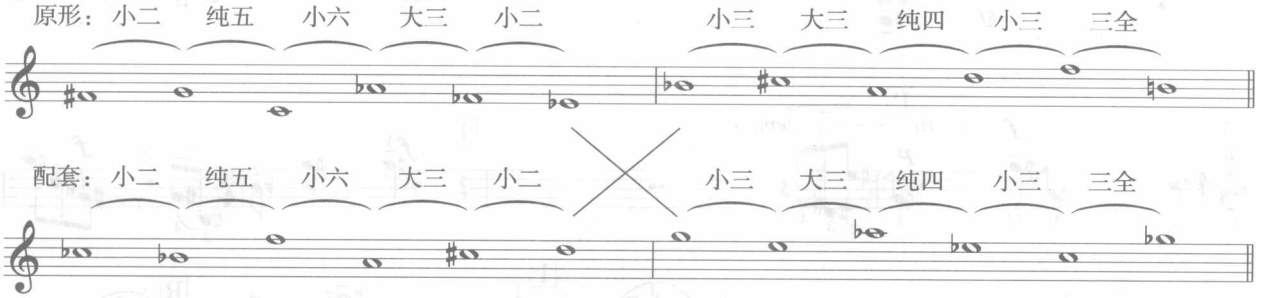


勋伯格的这个十二音列由两个六音组构成，虽然两组音不对称，但音程内容相同，具有相等的音响潜质。

（二）十二音列的配套

【例 10–14】

勋伯格 《一个华沙幸存者》 Op.46



1924 年以后，勋伯格又采用了两个六音组相辅助的方法，独创了“配套性十二音列”。这个原形音列与配套音列斜向交叉，两个六音组所使用的音相同。观察发现：上例的配套序列实际上是原形音列的上方纯四度倒影（I5）。互为补充的配套音列使多声部的十二音写作有据可寻。

（三）五声性的十二音列

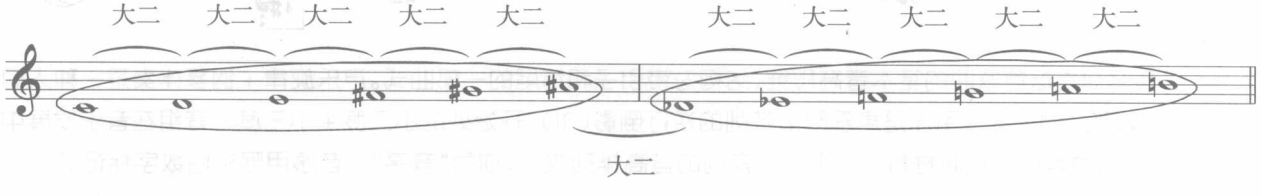
【例 10–15】

朱践耳 《第六交响曲》（3Y）

这个十二音列是以“La，Do，Re”为核心，按对称原则设计而成的，五声性特征显而易见。音列中两个六音组的音程内容相同，每个六音组内部各自包含了两个相同的三音组（大二度 + 小三度），小二度将它们联系起来。

（四）全音阶序列

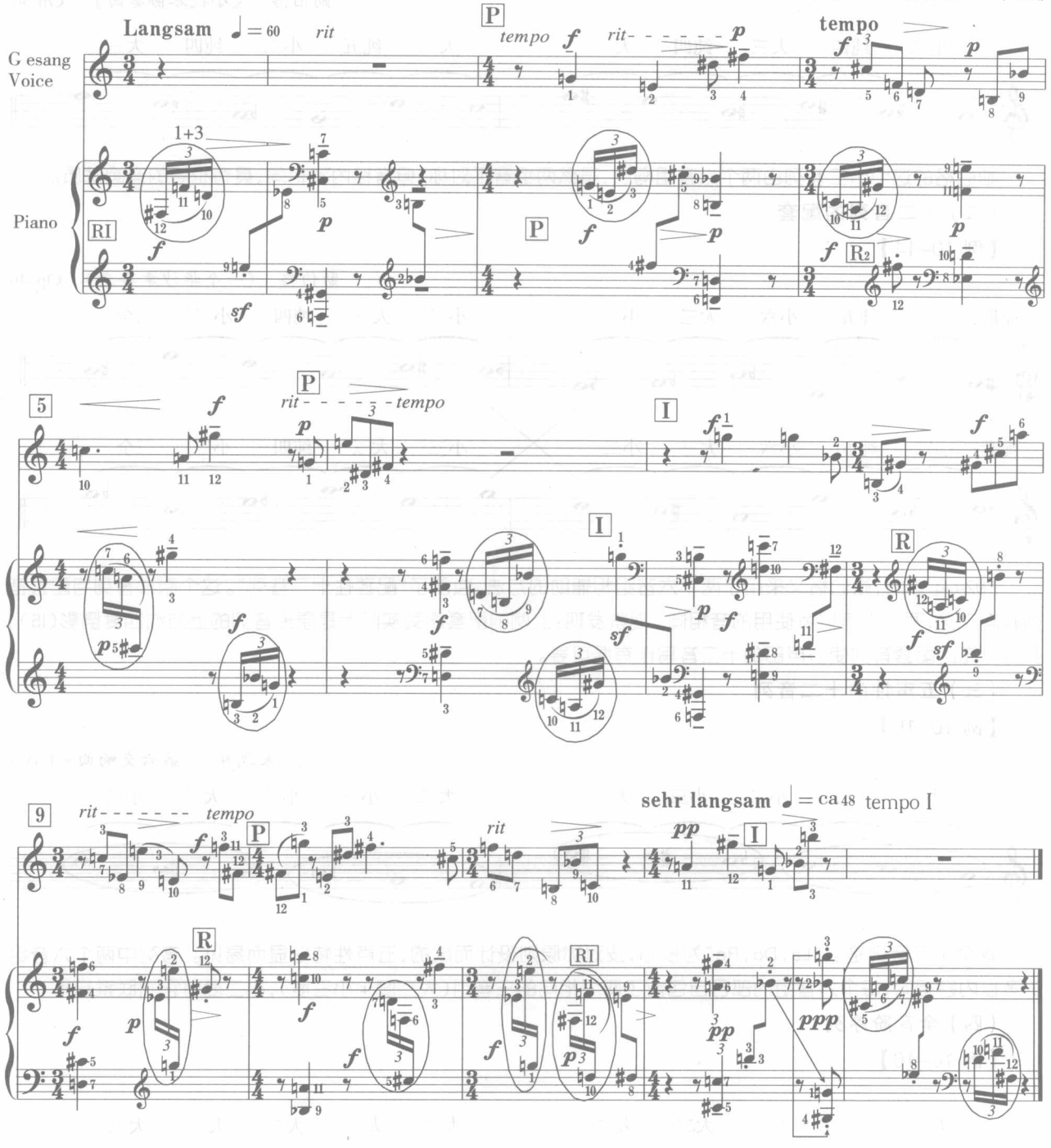
【例 10–16】



六声全音阶是德彪西在创作中常用的音高材料。如果在作品中前后呼应或上下叠置两个互补性的六声全音阶，就会形成一个由全音组成的十二音列。这种全音关系的十二音列构思方式与调性因素相结合，音响色彩独特。

【例 10–17】

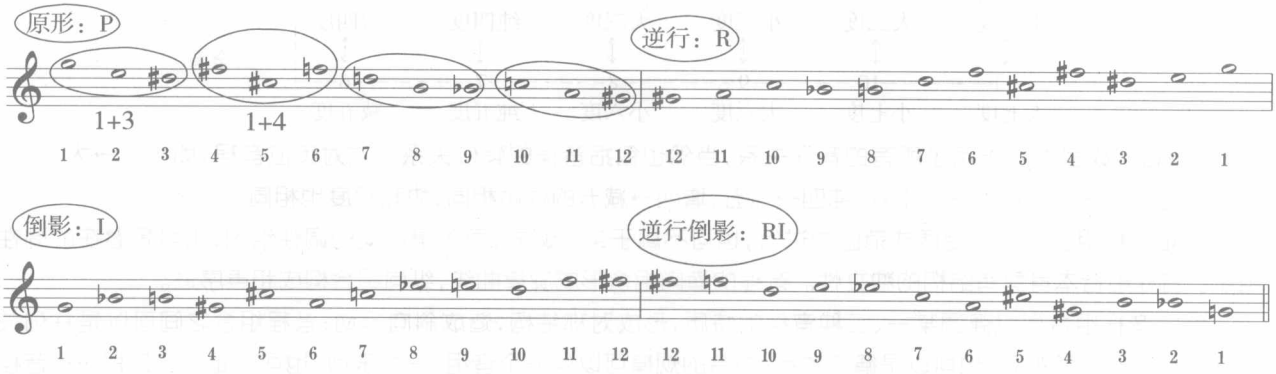
对韦伯恩三首歌曲之一《我是多么幸福》的谱例分析：



十二音序列是这首歌曲的基本音高思维，结构为带引子和结尾的一部曲式。声乐旋律 + 钢琴伴奏是一种人们常见的歌曲表现形式。钢琴引子是声乐原形音列的逆行倒影（RI），开始处的小二度 + 小三度三音组在音乐发展中反复出现，可视为音列的核心材料。一个十二音列的音高排列次序，称为“音序”。音序用阿拉伯数字标记。

【例 10–18】

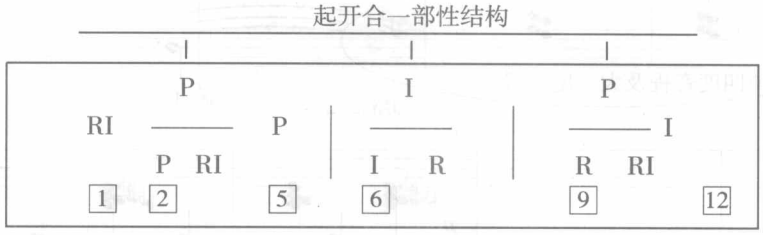
音列原形及其三种变形



乐曲仅仅使用了音列原形、逆行、倒影、逆行倒影四种形式。原形由四个三音组排列而成：第一、三、四音组是音程 1 + 3（小二度 + 小三度）的组合，第二个音组是音程 1 + 4（小二度 + 大三度）的组合；组合 1 + 3 在音乐中起主导作用，可视为“基本集合”，组合 1 + 4 起装饰作用，可视为“内部集合”。

【图示 10–3】

音列的程序编排



音列程序编排显示：起始的逆行倒影与收束的逆行音列遥相呼应，有引入和结尾意义。中间部分是音乐的主体，可用“起 – 开 – 合”来表示。“起”与“合”强调原形与逆行倒影的结合，“开”则强调倒影和逆行的配套。不同的音乐发展阶段采用不同的音列配套形式。在严格的十二音作品中，音列的程序编排与基础语言结构的划分密切相关。音列配套是以勋伯格、韦伯恩、贝尔格为代表的“古典序列音乐”的突出特征，目的在于固定多声部音乐的音序。十二音列又叫十二音序列，在本章第三节中我们还会进一步讨论。

三、音程思维

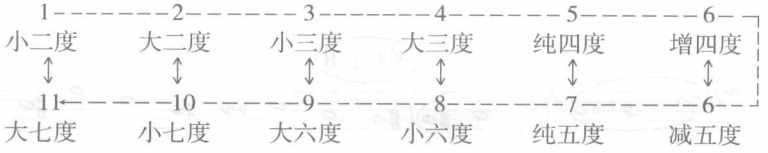
音程思维：以一对或几对音程作为作品音高材料的基础，由此所形成的创作方式，称为音程思维。创作中的具体技术层面，是将所选择的音程有规律的应用于横向线条和纵向和声的生成。在近现代音乐创作中，音程思维是音列思维基础上的一种延伸，是不依赖于音阶或音列的一种创作思维方式。下面我们将对这一技术进行细致的讲解：

在传统乐理中音程类别有：小二度、大二度、小三度、大三度、纯四度、增四度；它们的转位形式为：大七度、小七度、大六度、小六度、纯五度、减五度；三全音转位后仍是三全音关系。

音程中两个音的级差为级数，也就是音级之间的半音数目。可转位的音程级数之和都等于 12，这就意味着原位与转位音程实际上可以转化为六对性质相同的音程，即同质音程。原位及其转位音程的关系如下：

【图示 10-4】

音程转位的对应关系与音级数标记



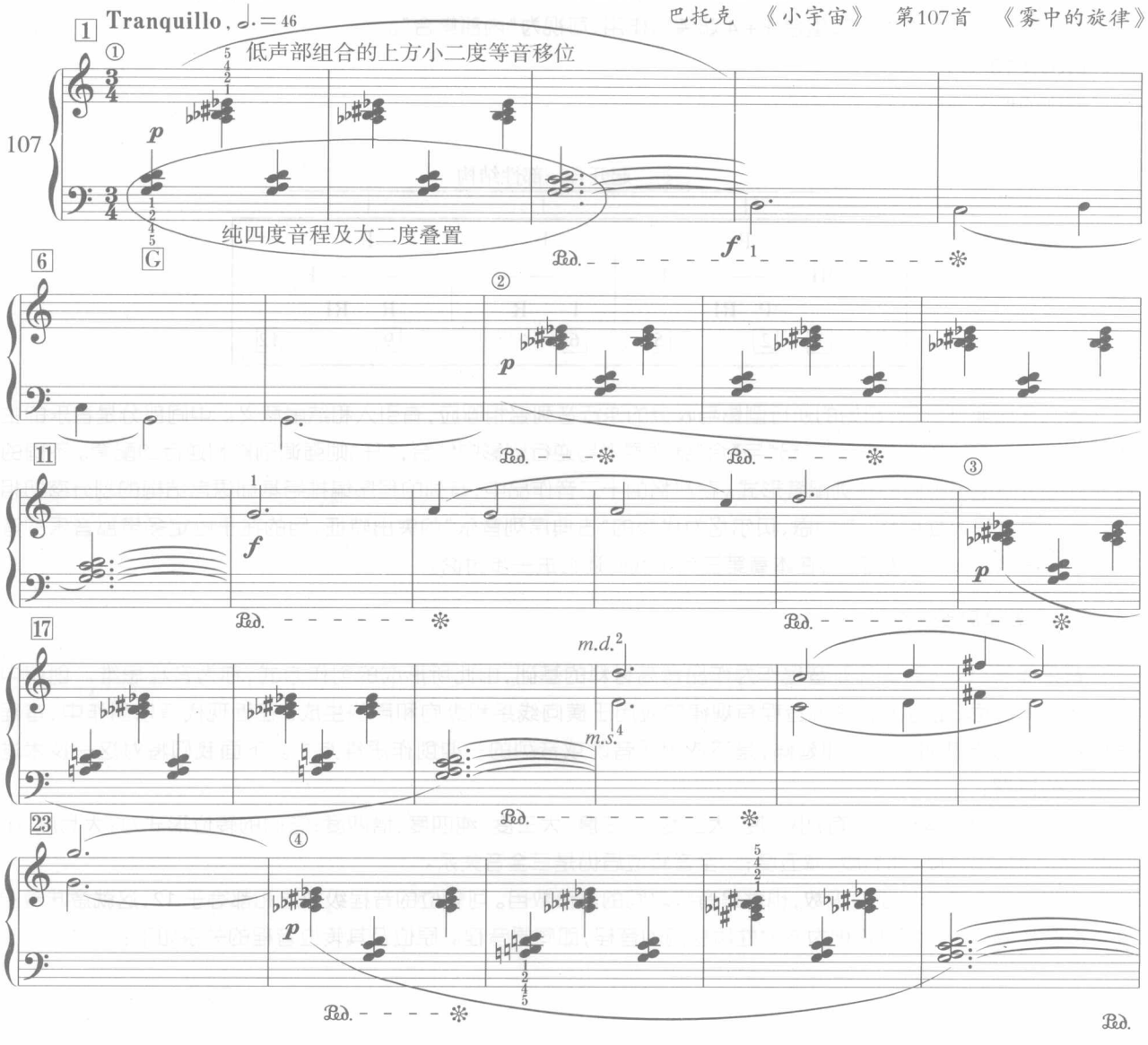
实际上，数字 1-6 表示了所有的音程关系，当然也包括音程的转位关系。六对转位音程，即小二→大七、大二→小七、小三→大六、大三→小六、纯四→纯五、增四→减五的性质相同，协和程度也相同。

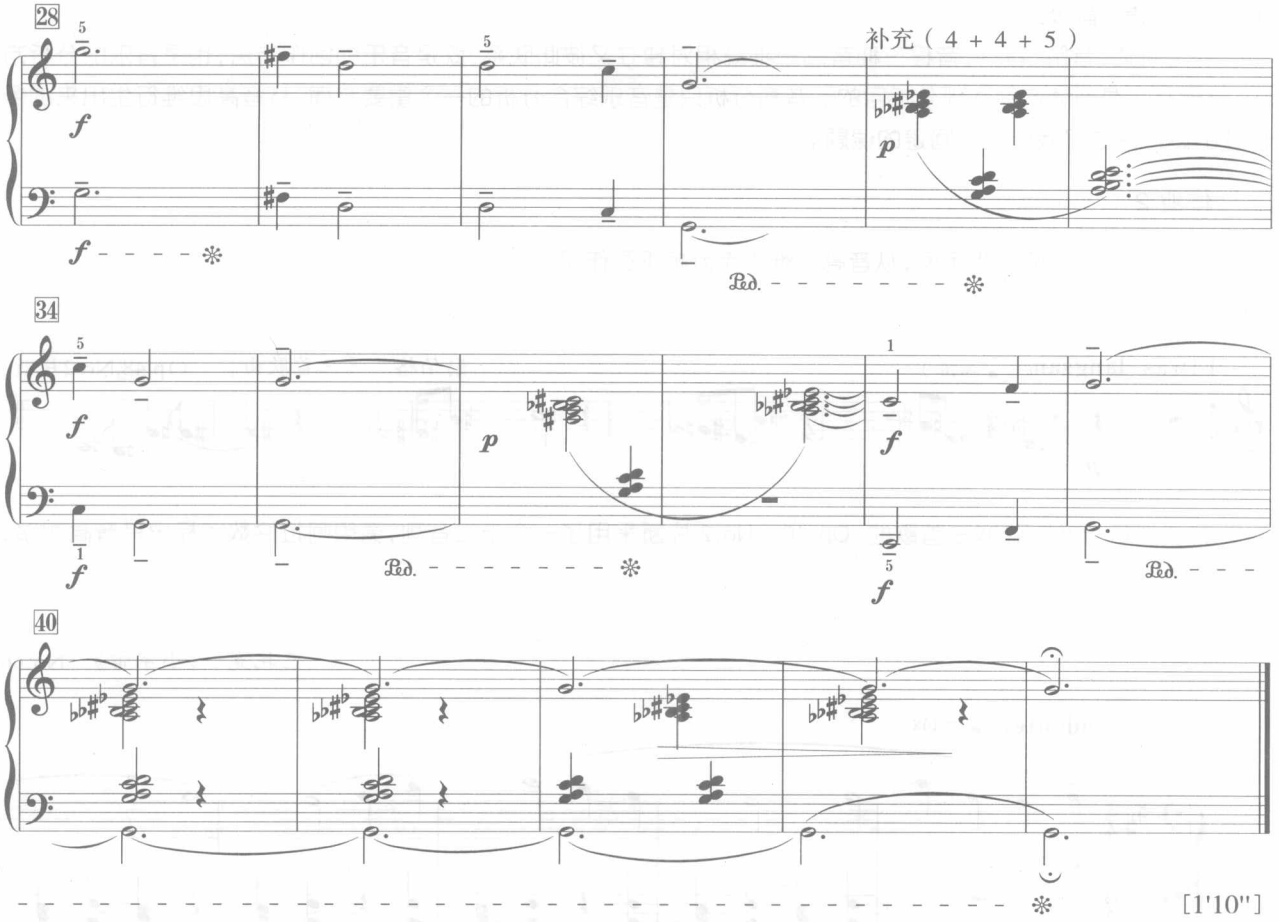
特定音程组合可在一定调式范围内进行，也可不属于某一调式；可以是广泛的调性组织，也可是潜在的调性组织。音程组合本身具有结构的独立性。音程的横向组合形成旋律曲线，纵向组合构成和声序进。

特定音程组合可以强调某一、二种音程的特质，形成对称结构，造成斜向运动；音程组合之间可以是并列关系、再现关系、交替关系，也可以是循环关系；组合的规模可以是一个音组、一个乐句，也可以是一个乐段……音程组合的关系与曲式结构的原则是一致的。

【例 10-19】

巴托克 《小宇宙》 第107首 《雾中的旋律》

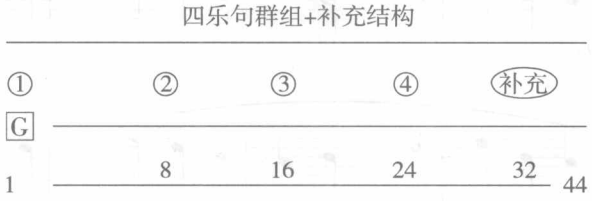




乐曲开始的前 3 小节显示：二度与四度结合的方式是这首小品和弦的主要构成方式。低声部是 G–C + A–D 两个纯四度的叠置，高声部是低声部组合的上方小二度移位，♯C = ♭D。后面的第 4—7 小节是前者低声部音程聚合的横向衍展。全曲就是在这个音程聚合的交替与衍展基础上完成的。

【图示 10–5】

结构图式



结构图式结合原谱看出：第一乐句（第 1—7 小节）：音程聚合交替 + 低声部横向衍展，收束于 G。第二乐句（第 8—15 小节）：音程聚合交替 + 高声部横向衍展，收束于 D。第三乐句（第 16—23 小节）：音程聚合交替中，低声部增加了大二度波动，但声部间的音程关系仍为小二度；横向衍展由单声部线条变为中高音区的八度齐奏，并于第 22 小节出现了 ♯F，收束于 G。对此我们认为：一方面 ♯F 是 G 的导音，另一方面 ♯F 与聚合中的 ♯C 为纯四度，音程组合的基础不变。第四乐句（第 24—31 小节）：音程聚合交替中，高低声部同时增加了反方向的大二度波动，但声部间的音程关系还是小二度；横向单线条衍展由八度齐奏扩展为十五度齐奏。补充（第 32—44 小节）：没有增加新材料，内部组合为 4 + 4 + 5 结构；最终，柱式音程聚合在两个外声部主音持续的包围中结束全曲。

这首乐曲的特性音程组合相对独立，并不受音阶、音列的直接制约。但许多乐曲的音程与音阶、音列紧密联系，如：上例韦伯恩歌曲《我是多么幸福》中的小二度 + 小三度组合就是受音列控制的。这种三音以上的特性音程

组合其实就是“音级集合”。

综上所述：音阶、音列、音程三种音高思维既相对独立又彼此联系，既是音乐的创作方法，也是音乐的分析方法，分析方法得当就容易达到分析目的。音高分析只是音乐综合分析的一个重要方面，从音高思维衍生出来的多样性的调性形态是我们无法回避的课题。

作业 2

作业 10-2　参照分析示例，从音高思维入手分析下列作品：

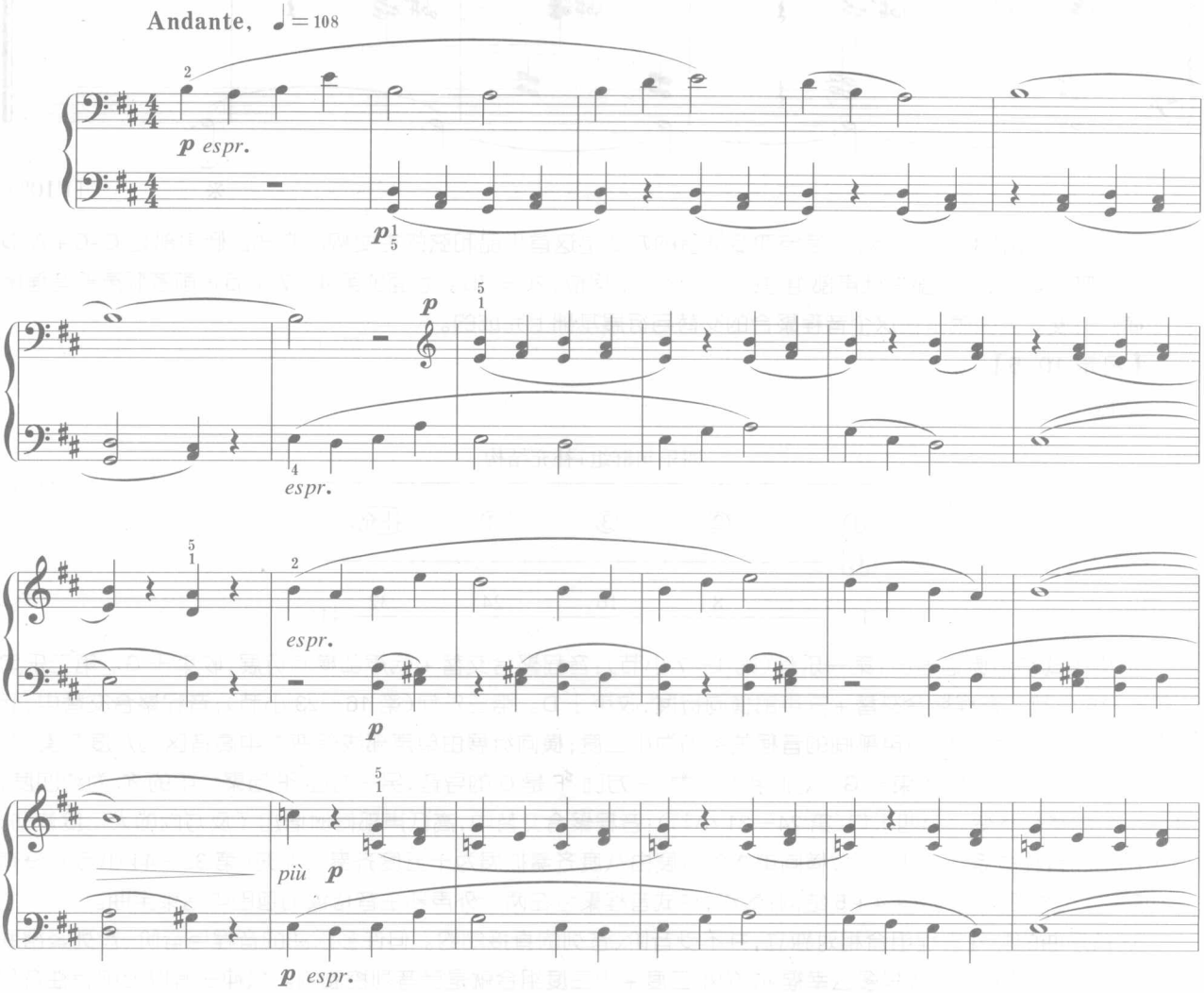
（1）

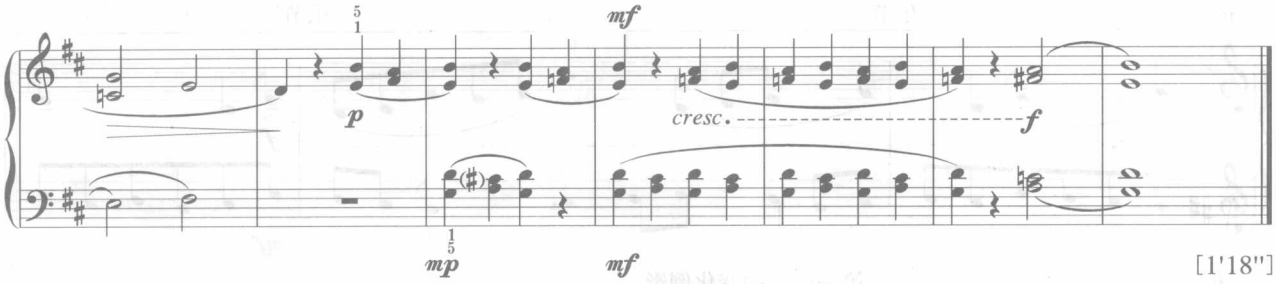
勋伯格　《三首歌曲》　Op.48,No.2片断

分析提示：勋伯格的《三首歌曲》Op.48　No.2 片断采用了一个十二音列，请用阿拉伯数字标出其音高次序，并划分结构内的音组。

（2）

巴托克　《小宇宙》　No.66





[1'18"]

分析提示：乐曲由固定旋律的4个乐句＋结尾组成，(4×6)＋6结构。旋律是五声音阶式的，伴奏强调纯五度与大三度的音程组合，结尾材料源于伴奏音型。旋律与伴奏不在同一调性，以乐句为单位的声部转换有理有趣，富于变化。

第二节　调性形态的多样性

【本节要点】

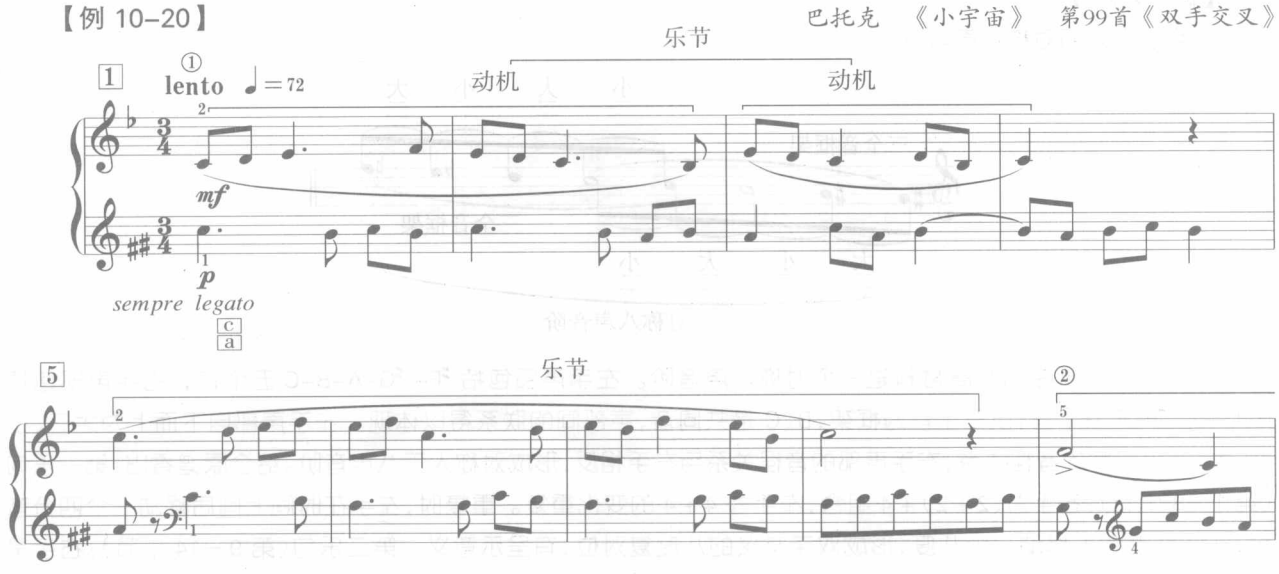
调性包含了两层含义：主音高度＋调式类别。随着音乐创作观念的不断更新，调性也变得越来越多样化，进而衍生出双调性、多调性、泛调性、十二音调性等多种多样的调性新概念。在近现代音乐作品中，对不协和音的处理更加大胆，不同于早期大小调音乐创作方式，不协和音的不解决早已在19世纪末的浪漫主义音乐中成为大势所趋。对于不协和音的这样的处理方式，也是形成双调性与多调性的一个重要因素。

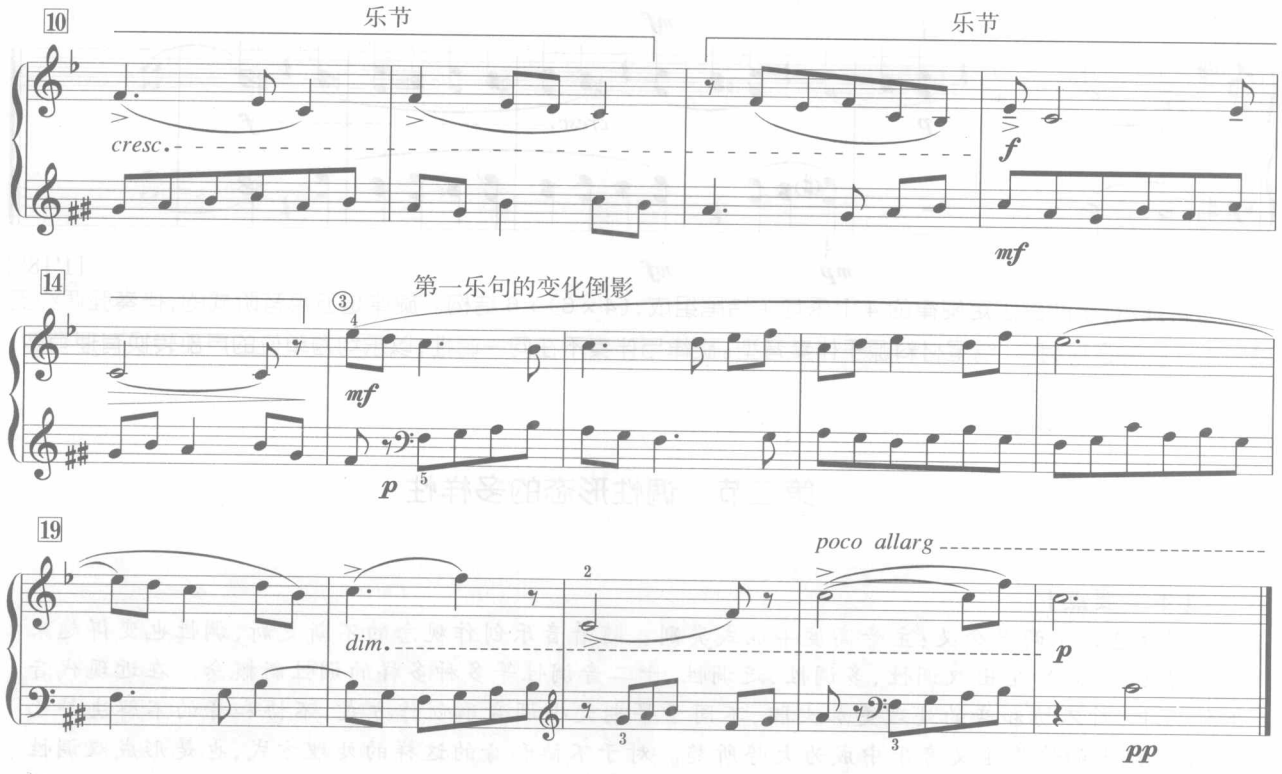
一、双调性与多调性

在多声部音乐创作中，不同声部在同一时间中运用不同的调性进行叙述，纵向结合采取两种调性布局的，称为双调性或叫做二重调性；而纵向结合采取三种以上调性布局的，称为多调性。双调性创作思维早在巴赫、莫扎特的音乐创作中已有所体现，但这种方式被大量使用则是在近现代音乐的写作中。传统的双调性思维注重表现横向与纵向的高度统一，而近现代音乐在双调性的表现上则是由于对横向形态与纵向形态的过分放任所形成，由此，近现代音乐的双调性与多调性思维更加专注于音响的高度不协和性。

调性是指调式的主音或中心音，起制约其他音级的作用；其他音级为次要音级，受调性主音制约。

【例10-20】　巴托克　《小宇宙》　第99首《双手交叉》



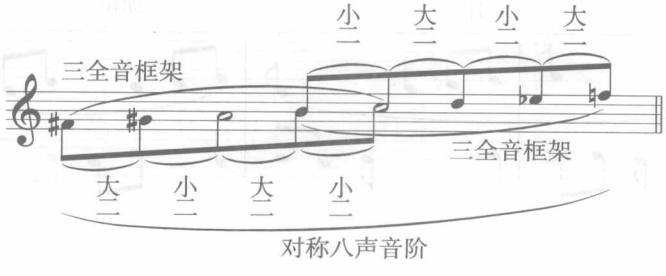


这是一首 c/a 双调性的小品，起开合三乐句乐段，对称八声音阶是其基本音高思维。高低声部为减五度框架内调式音级的自由运动。原谱显示：左右手声部不在同一调性。右手是 c 小调，左手是 a 小调，调性相差小三度。按传统理论：右手声部应标记三个降号的调号，而乐谱中却只标出了 ♭E，这正是巴托克简练的个性记谱所在。乐曲中，音级 C 的反复强调以及 B→C 的导音倾向，足以表明 C 在调式中的稳定作用。只标 ♭E，体现 C–♭E 为固定的小三度关系，有明确调性的意义；不标 ♭A，因为它在乐曲中根本就没有出现；不标 ♭B，因为标了还得还原，只会造成更多的麻烦。同样，左手声部应记不带升降号的调号，而乐谱中却标出了 ♯F 和 ♯G，♯G 是 A 的导音，♯F 是旋律小调的重要标志。

下例图表中，调性中心采用了较长时值的二分音符，内部音级采用了较短时值的四分音符，目的在于区分音阶内的音级级别。符尾将各声部中的音级链接起来，目的在于反映音级间的内在关联。

【例 10–21】

三全音框架与对称八声音阶



上例表明：乐曲的音高材料是一个对称八声音阶。左手声部包括 ♯F–♯G–A–B–C 五个音，右手声部包括 B–C–D–♭E–F 五个音，以三全音为框架，B、C 是共同音，声部间的联系得以体现。左手声部自下而上为大二、小二、大二、小二度的音程关系，右手声部的音程关系与左手相反，形成对称人工八声音阶。结合原谱看出：第一乐句（第 1—8 小节）：右手为（2 + 2）+ 4 组合，左手为 4 + 4 的变化重复。重复时，左手在时间上向后移动一个四分音符，在空间上向下移动一个八度，形成双手交叉的八度复对位，有呈示意义。第二乐句（第 9—14 小节）：右手是

3 + 3 组合，左手为连贯的对位发展；应当看到：在这一乐句中，左手音区一直位于右手之上，展开性思维蕴含其中。第三乐句（第 15—23 小节）：右手是第一乐句以 D 为轴的变化倒影，左手是其所有音级的概括总结，有再现意义。右手声部在前 4 小节就展现出其所有音级，之后是它们的衍展；左手各音则渐次出现，直到第三乐句才将所有音级才展示完毕。人工音阶与双调性结合，大大扩展了音高组织的应用范围。

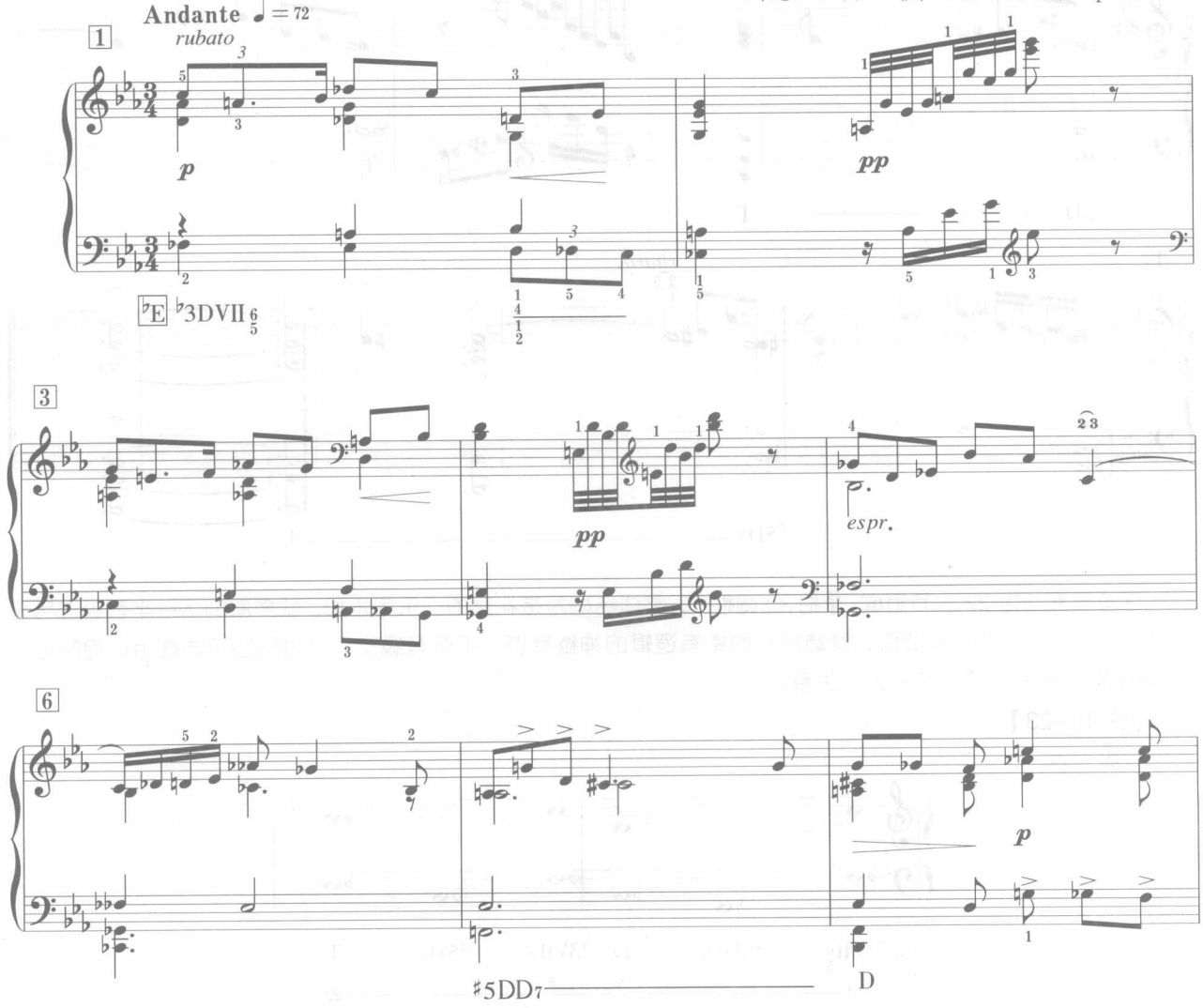
二、泛调性

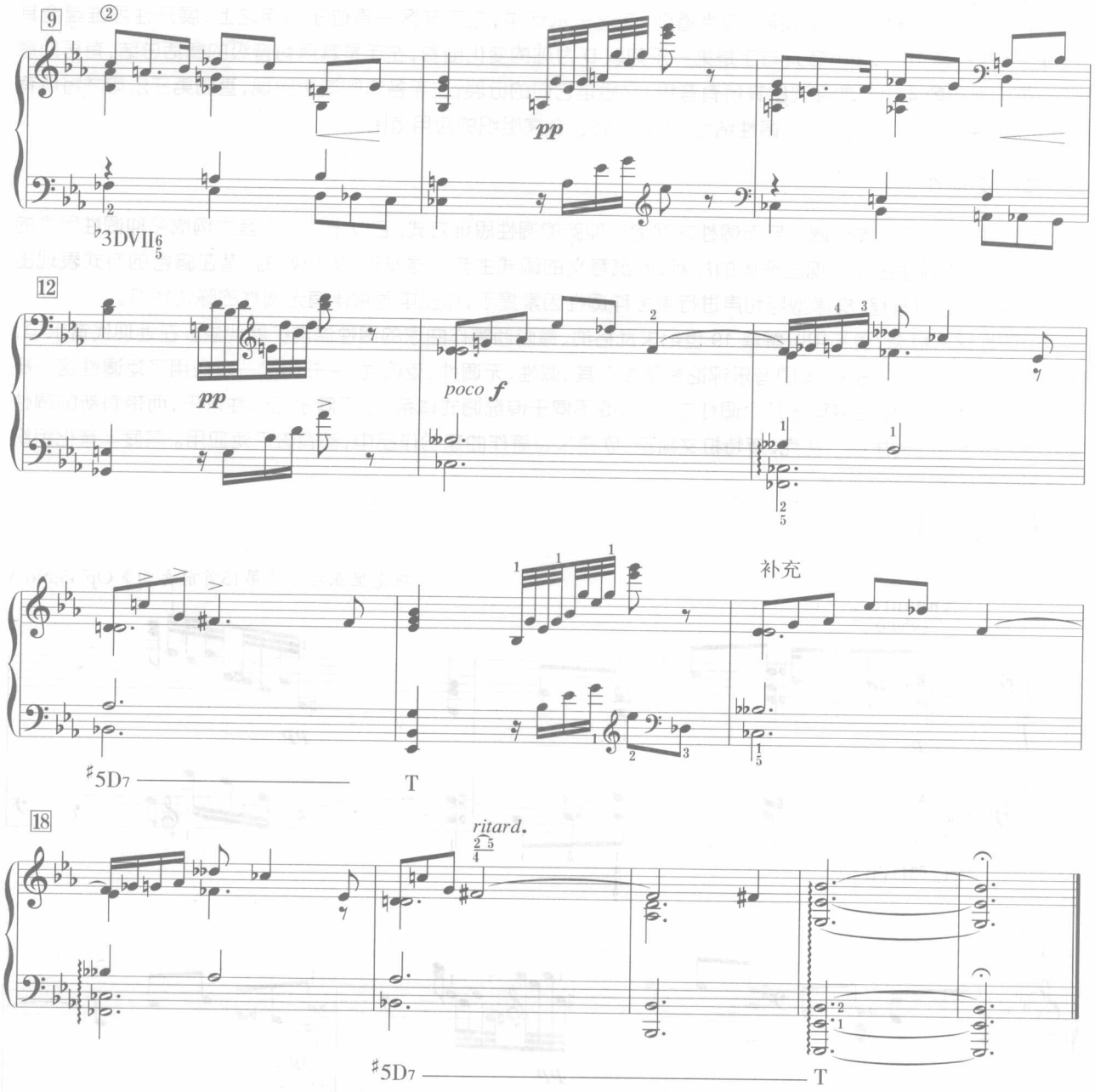
泛调性：是介乎于传统调性与无调性之间的一种新的调性思维方式。它以十二个半音为构成多种调性因素的基础，音乐中的调性往往呈现出细碎的片断，传统意义的调式主音不易发现，以巧妙的、潜在暗含的方式表现出来。调中心则通过音程、旋律型与和声进行等多种调性因素提示，作品中时常伴有无调性的陈述特点。

泛调性这一概念，最初用以解释 19 世纪末瓦格纳、德彪西等作曲家的调性语言扩展现象。在近现代音乐中，最早由勋伯格所提出，后来，美国音乐评论家雷蒂在其《调性、无调性、泛调性》一书中又一次应用了泛调性这一概念，来解释这种主音往往游移于几个调性之间的、既不同于传统调式体系、也不同于无调性音乐，而带有新的调性语言特点。泛调性现象在巴托克、斯特拉文斯基、欣德米特等作曲家的作品中，都有着广泛应用。高度半音化组织是泛调性音乐的突出特征之一。

【例 10–22】

斯克里亚宾 《第15首前奏曲》Op.45,No.3

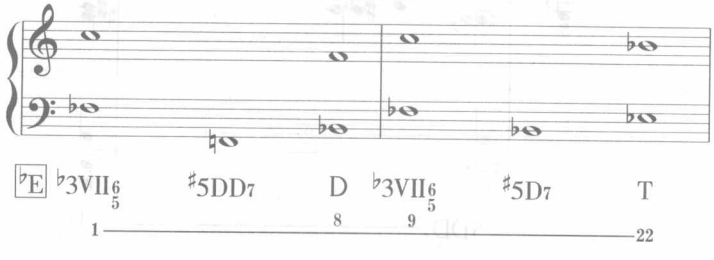




这首前奏曲由 22 小节组成，$\frac{3}{4}$ 拍，泛调性 ♭E，整体结构为带补充的二乐句乐段。低声部的下行半音级进与高声部的波浪起伏运动紧密结合，营造出一种富有逻辑的神秘意境。下例音级支点是对乐曲泛调性组织的简化归纳，以便看清这一作品的音高组织关系。

【例 10–23】

音级支点



第一乐句(第 1—8 小节):高声部是 C–F 的起伏进行,低声部为 ♭F– ♭B 的定向运动,于第 8 小节处停留在 ♭B 属和声上。内部结构为(2 + 2) + 4 组合:前两小节是动机音组,高声部为 C→G 的波浪装饰,低声部为 ♭F→ ♭C 的半音下行,内声部是音级填充;动机的下方纯四度移位形成乐节,两个乐节的融合形成乐句,结构方整、逻辑清晰。

第二乐句(第 9—16 小节):高声部是 C→ ♭B 的变化发展,低声部为 ♭F→ ♭E 的最终目标,于第 16 小节处终止在 ♭E 主和弦上。其中,第 9—12 小节与第一乐句的前一半完全相同,第 13—16 小节是第一乐句后一半的上四度移位。

补充(第 17—22 小节):是第二乐句后一半的重复。最终,♯D_7–T 的终止式宽放一倍渐慢结束全曲。

两小节的动机音组对整体结构起着决定性作用,它的重复、移位、衍展影响着音乐的基本面貌。在乐曲的发展过程中,降三音、升五音等变音和弦随处可见,其结果直接导致了音高组织的半音化。这种半音化组织,与传统和声有着密不可分的内在联系,只是半音化程度更加突出了。十二音组织与调性相结合是 20 世纪后半叶音乐发展的一种显著趋势。

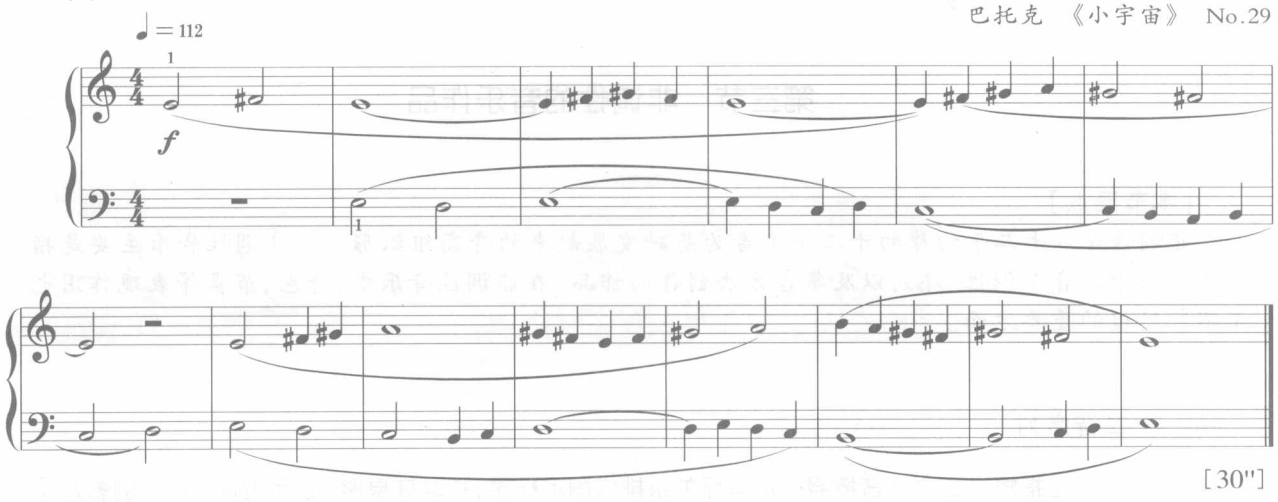
通过双调性、多调性、泛调性、十二音调性作品的分析我们看到,近现代音乐的调性观念发生了很大变化,音高组织的应用范围大大扩展了,音乐的表现力也大大增强了。那么,非调性音乐又是怎样组织的呢?

作业 3

作业 10–3　参照分析示例,从双调性、泛调性、十二音调性入手分析下列作品:

(1)

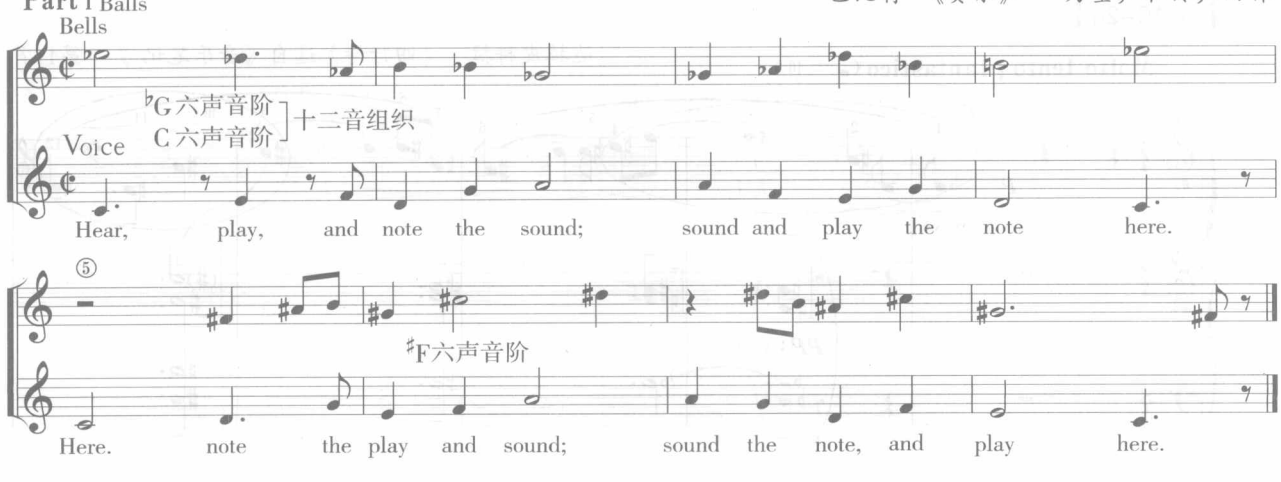
巴托克　《小宇宙》　No.29

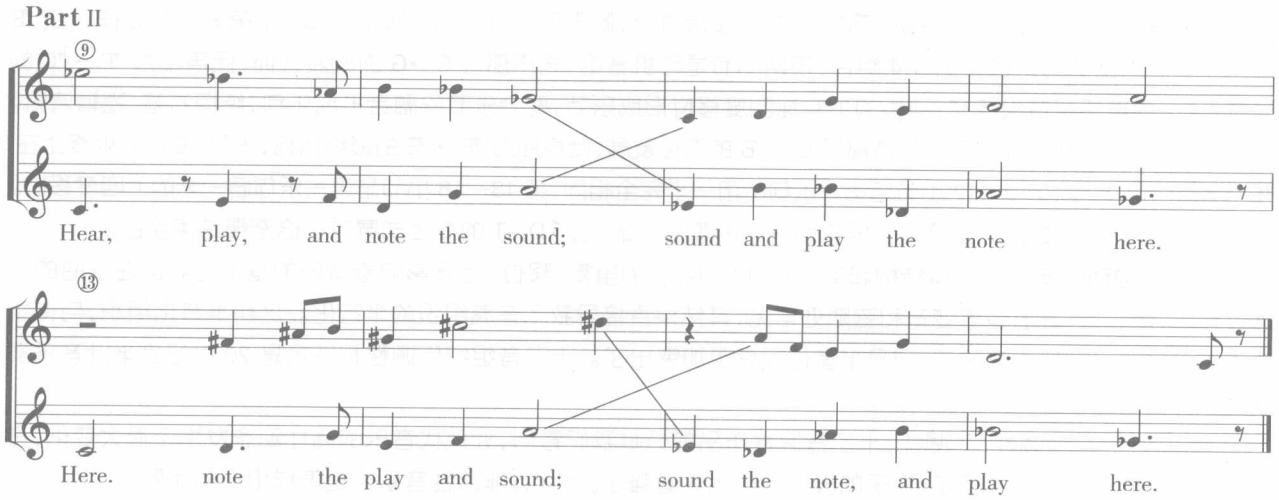


分析提示:这是一首以 E 为核心的双调性小品,二乐句乐段,织体是以 E 为轴心、高低声部相差 1 小节的倒影模仿。高声部组织是 E– ♯F– ♯G–A,低声部组织是 E–D–C–B;共同音为 E,高低声部合起来构成一个人工七声音阶。

(2)

巴比特　《奏乐》——为童声和铃声而作





分析提示：这是一首十二音调性的小品。音高材料：双六声音阶＝十二音调性。曲式结构：双乐段，调性 ♭G/C。织体形式：二声部对位。

开始的铃声位于省略导音的 ♭G 调性，童声位于省略导音的 C 调性，双调性思维显而易见。相差三全音的两个六声音阶没有共同音，彼此为十二音互补关系。

第三节　非调性的音乐作品

【本节要点】

非调性是以十二平均律的十二个半音为基础发展起来的音高组织形式。非调性音乐主要是指采用自由十二音无调性、序列以及集合方法创作的作品。在非调性音乐中，音色、节奏等表现作用也是不容忽视的重要方面。

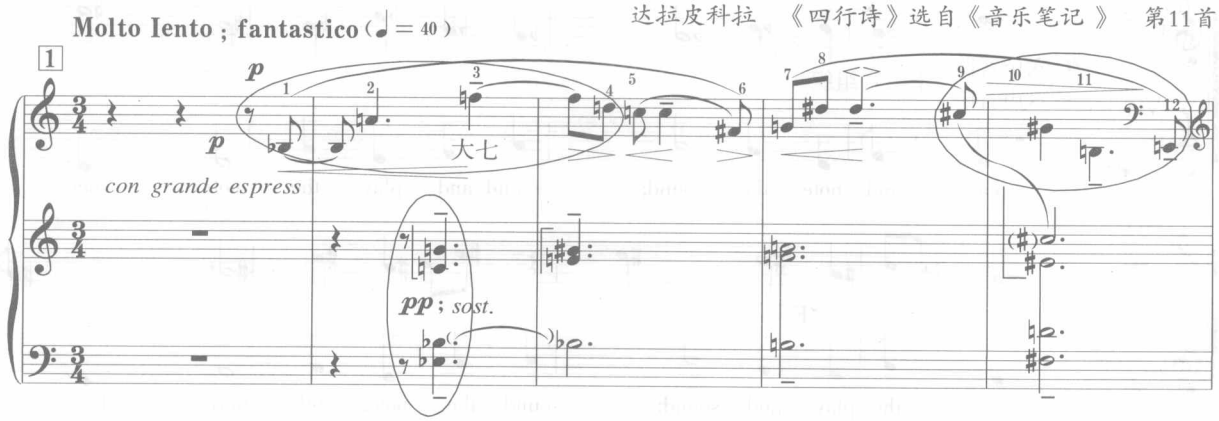
一、十二音序列

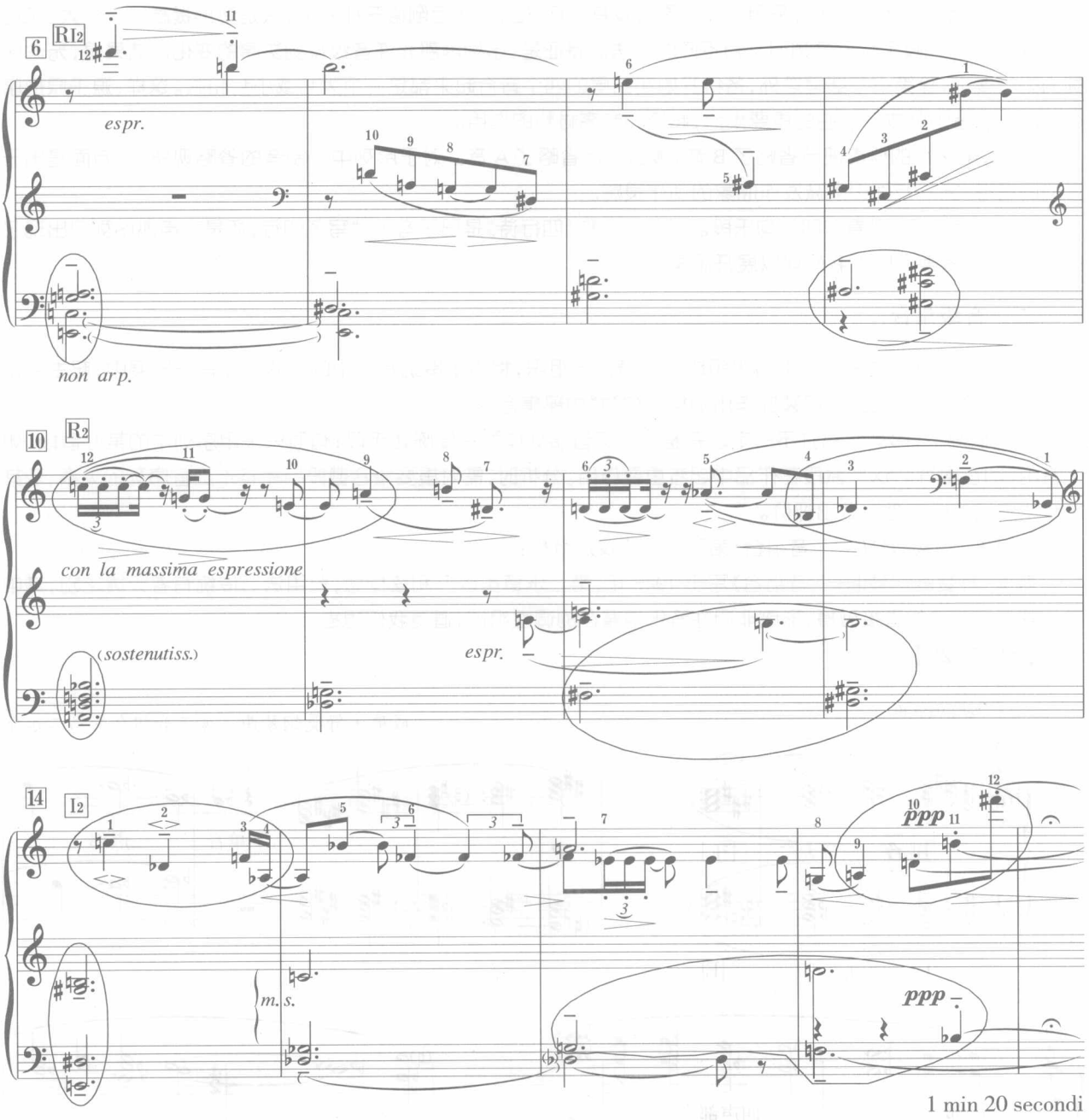
十二音序列：是指将十二个半音按照一定音程关系排成固定程序，并以其原形、逆行、倒影、逆行倒影为基础而创作的音列。十二音序列是典型的音列思维。

对于十二音序列音乐而言，需对作品中的完整序列原型以及可能使用的三种变形——逆行、倒影和逆行倒影及其移位形式做出分析，并对所采用的序列在整体作品中的结构作用做出评价。

【例 10-24】

达拉皮科拉　《四行诗》选自《音乐笔记》　第11首



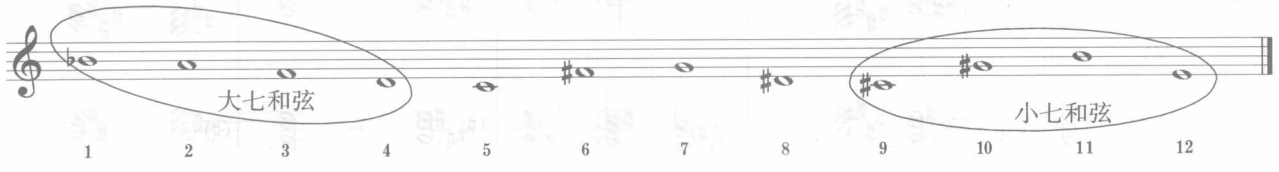


1 min 20 secondi

这首小品基于同一序列、用三行谱表写成。高声部的序列显而易见，伴奏部分以高声部序列为基础，但更强调序列内部的集合音组，可认为是一首序列与集合相结合的十二音作品。

【例 10–25】

序列原形



序列原形结合原谱看出：高声部 1—4 行的序列安排是：P–RI2–R2–I2。除了第 4 行结尾处的 A 音提前出现之

外，其他部位都是严格排列的，采用了序列原形及其逆行、倒影、逆行倒影三种变形，只是变形提高了一个大二度。

伴奏部分来源于原形序列但又有不同的写法。特征是：序列内部允许音级排列次序的变化。结果是，无论序列内如何变化，除第一行结尾之外，各行开始和结尾的四个音合起来都是一个大七或小七和弦。这样，源于原形序列的两个四音组就成了乐曲的重要集合，起统一音高材料的作用。

此外，第 2 行的伴奏部分省略了 B 音，最后一行省略了 A 音。对于序列中个别音的省略现象，一方面是出于音响的考虑，另一方面也能激发作曲家的创作灵感。

乐曲只有四行，可看作四乐句乐段。乐曲的名称《四行诗》是出于音乐就写了四行，还是高声部序列只出现了四次，或是二者兼有呢？我们可以展开想象！

二、音级集合

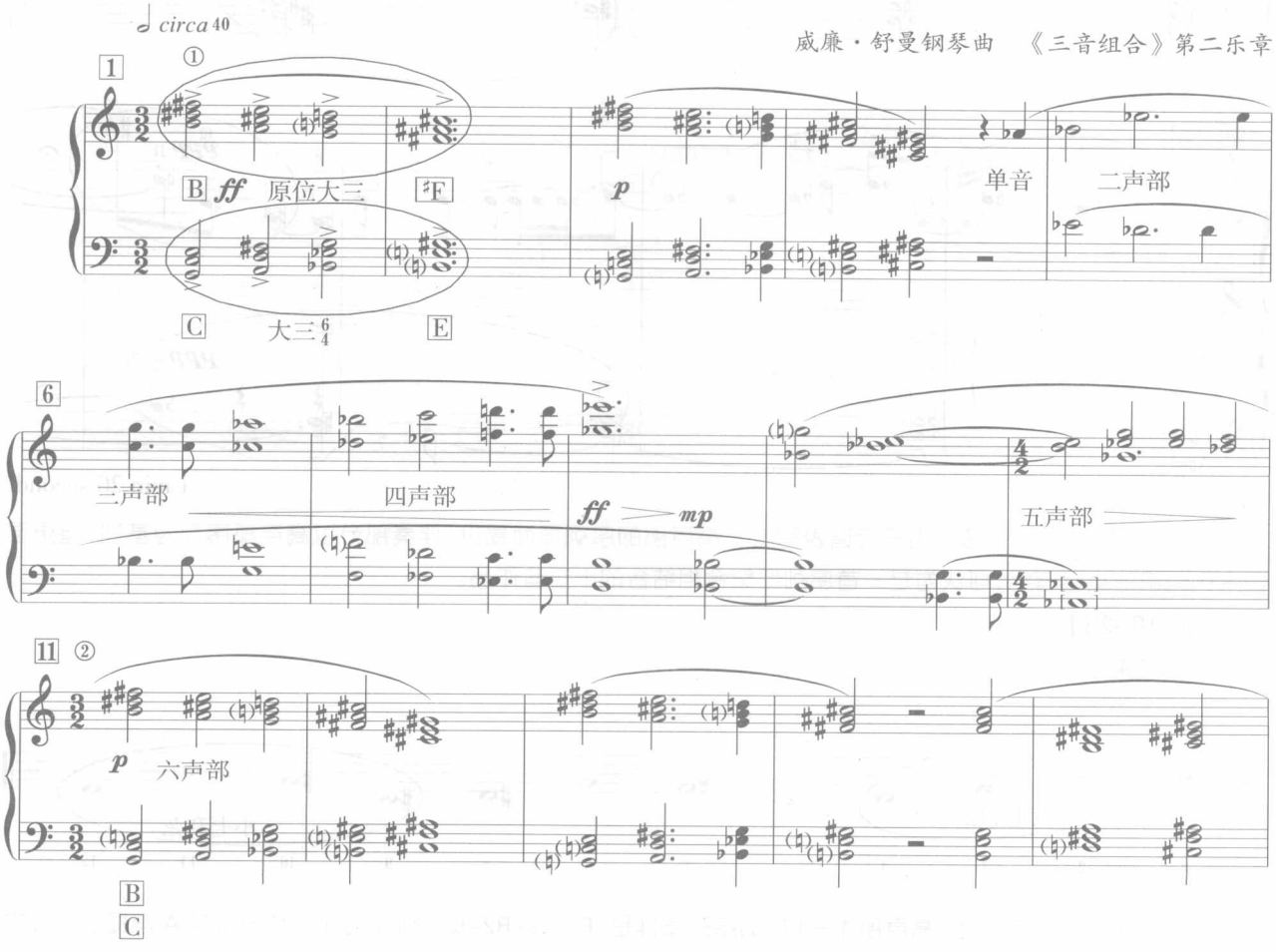
音级集合：是指由三个以上音级组成的纵横音高组织，相当于传统音乐中的和弦。在音乐发展中，起主要作用的集合称为“基本集合”；起装饰作用的集合称为“内部集合”。

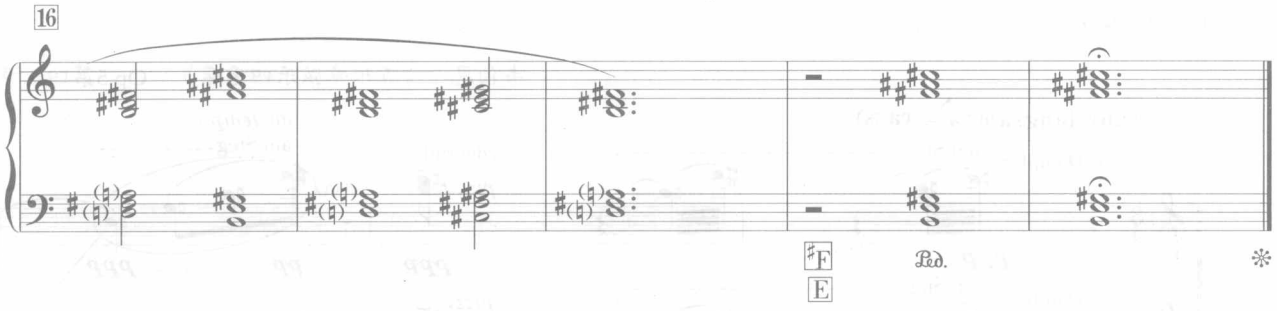
很多情况下，序列作品并不一定以完整的十二音序列作为主要陈述手段；有时只采用序列中的某些截段（如三音组、四音组等），这些截段在作品中起着重要作用。分析时，需对重要集合截段与完整十二音序列的关系、及其与整体结构的内在逻辑做出评价。

对威廉·舒曼钢琴曲《三音组合》第二乐章的技法分析：

威廉·舒曼的钢琴曲《三音组合》写于 1943 年，第二乐章虽以三和弦构思，但用法与传统有着天壤之别，其中充斥着不同和弦的直接碰撞，形成非调性音乐中潜在的调性组织，值得我们思考。

【例 10–26】

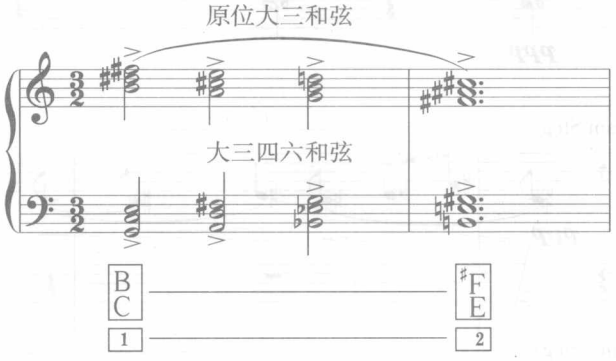




乐曲为二乐句乐段，多调性与潜调性：B– ♯F/C–E，三和弦基础上的音级集合是其基本音高思维。不同和弦叠置起来的柱式集合与线性对位有机结合，体现了 20 世纪主调音乐与复调音乐的融合发展趋势。

【例 10–27】

原谱片断（1—2 小节）



乐曲的开始材料显示：高声部是原位大三和弦的下行级进，B– ♯F；低声部是大三四六和弦的上行级进，C–E。调性音级与线条音级不一致，形成高低声部有目标的六音反向组合运动。

结合原谱看出：二乐句乐段以集合实体为核心发展而成。第一乐句 10 小节规模，除了柱式集合外，还有一个对比材料，这个材料似乎是对六音组织形成的说明。表现在第 5—10 小节：①从单音出发到五音聚合，反映了六音组织的形成过程；②总体反向进行暗示出与核心材料的内在关联；③力度多变体现了由单声到多声的发展变化。第二乐句也是 10 小节规模，核心材料的强化表明音乐发展的结果，高声部 B– ♯F、低声部 C–E 的目标最终得以实现。

非调性音乐中的多调性、潜调性组织是 20 世纪音乐发展的又一个重要特征。

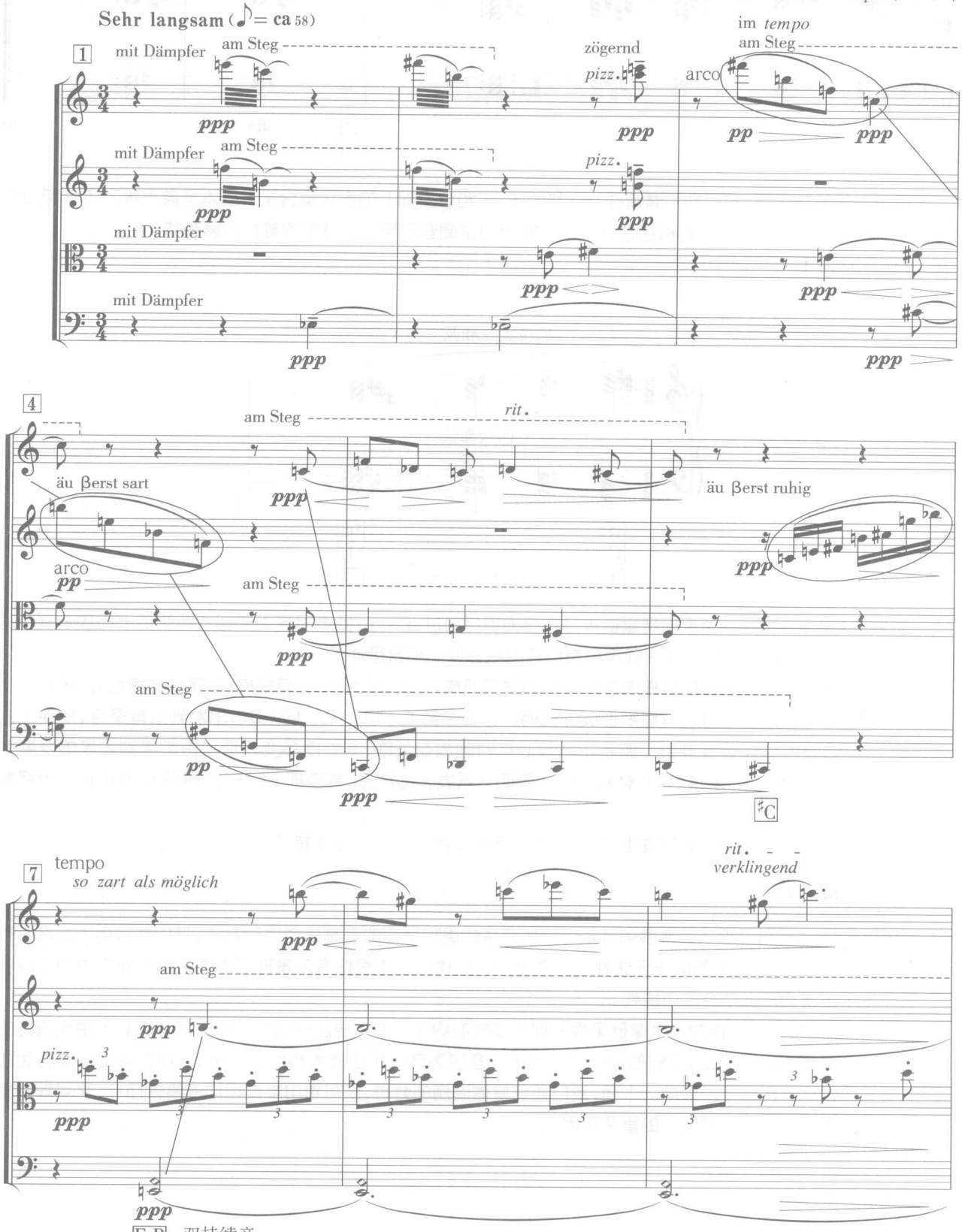
三、自由无调性

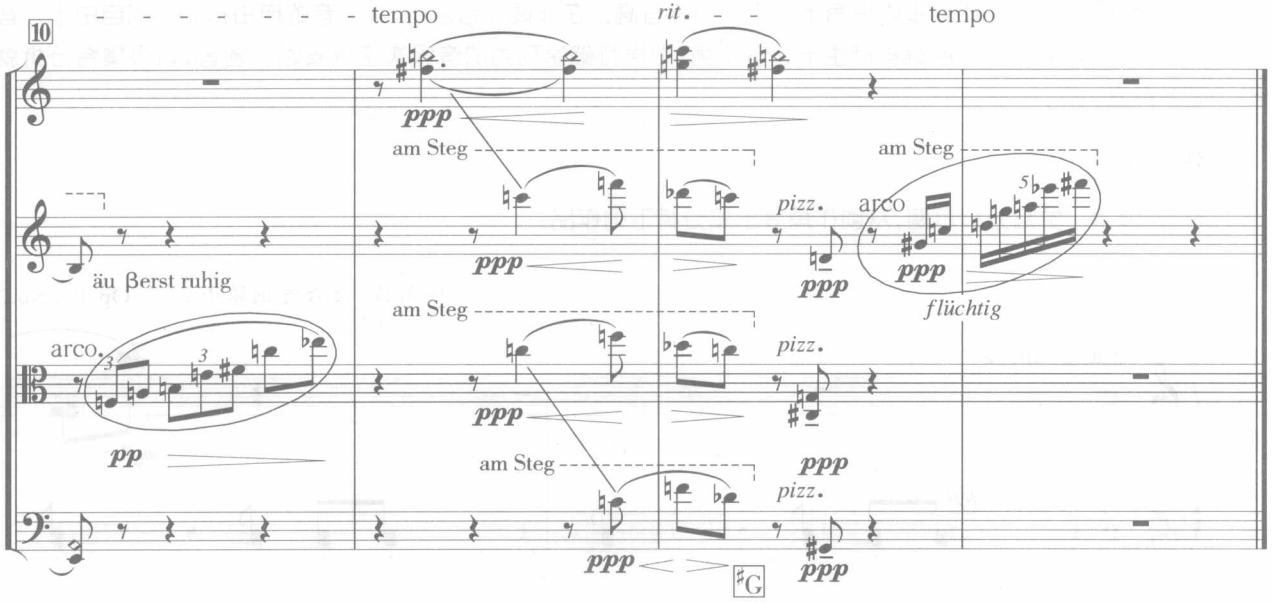
自由无调性：是相对于十二音序列音乐后期所产生的更加灵活的音高体系处理方式，其依然运用十二音序列音乐的序列设计方法，但更趋向于无调性的音高组织，具体创作中根据音乐表现的需要采取相对自由的手段实现，进而派生出新的音高结合的可能性。

由于十二音序列音乐作曲技术僵硬呆板的创作模式制约了作曲家更加开阔的创作空间，所以，自由无调性的创作技法在 50 年代应运而生，这样的创作技术与十二音序列音乐作曲技术相比更加灵活，可扩展的可能性更加丰富，更适合表达多样的艺术形象。下面，我们通过具体谱例的分析，既可看出声部运动的清晰目标，又可理解集中、节约的音高材料在音乐发展中的重要作用。

【例 10–28】

韦伯恩 《五乐章弦乐四重奏》 Op.5第四乐章



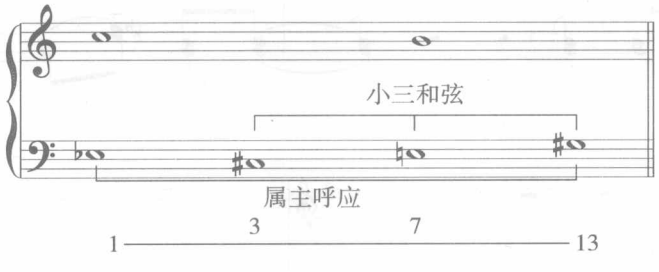


弦乐四重奏的第四乐章虽然只有短短的 13 小节规模，但五脏俱全、结构完整。乐章整体为前有引子后有尾声的二乐句乐段，自由无调性组织中暗含着潜在的调性因素，音色对于作品结构的形成具有重要影响。

下例音级支点是从两个外声部的非调性组织中抽象出来的，目的在于感知不同声部的潜在运动目标。

【例 10–29】

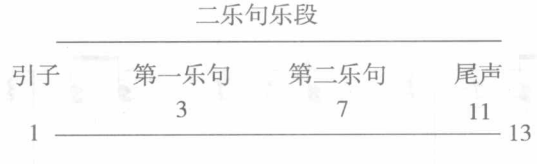
音级支点



观察发现：高声部的音级支点是 C–B 的下行小二度运动；低声部中，引子与尾声形成远距离的属主呼应（♭E= ♯D）；♯C–E–♯G 是分解的小三和弦。♯C、E、♯G 潜调性因素蕴涵其中。

【图示 10–6】

结构图式



结构图式结合原谱看出：前两小节是引子，后三小节是尾声，主体为 4 + 4 二乐句结构，前后呼应、整体对称。

仔细分析还可发现：结构内部存在着许多富有特征的进行。如：第 3—4 小节中，小提琴 Ⅰ、Ⅱ 与大提琴的四五度与三全音音组的声部下行模仿；第 6、10、13 小节中，十六分音符、八分音符的上行音型；第 7—9 小节处的增三和弦三连音分解；第 11—12 小节中的切分节奏密接等都在音乐发展中起着不同的作用。

音色等表现参数对结构的形成具有重要影响。如：加弱音器奏法（mit Dämpufer）与力度 *ppp* 结合，音乐气氛轻柔而遥远；靠琴马奏法（am Steg）与泛音奏法融合更添音乐的神秘气氛；拨奏与拉奏交替，力度与速度的细腻变化等也需要我们去体会、认知。

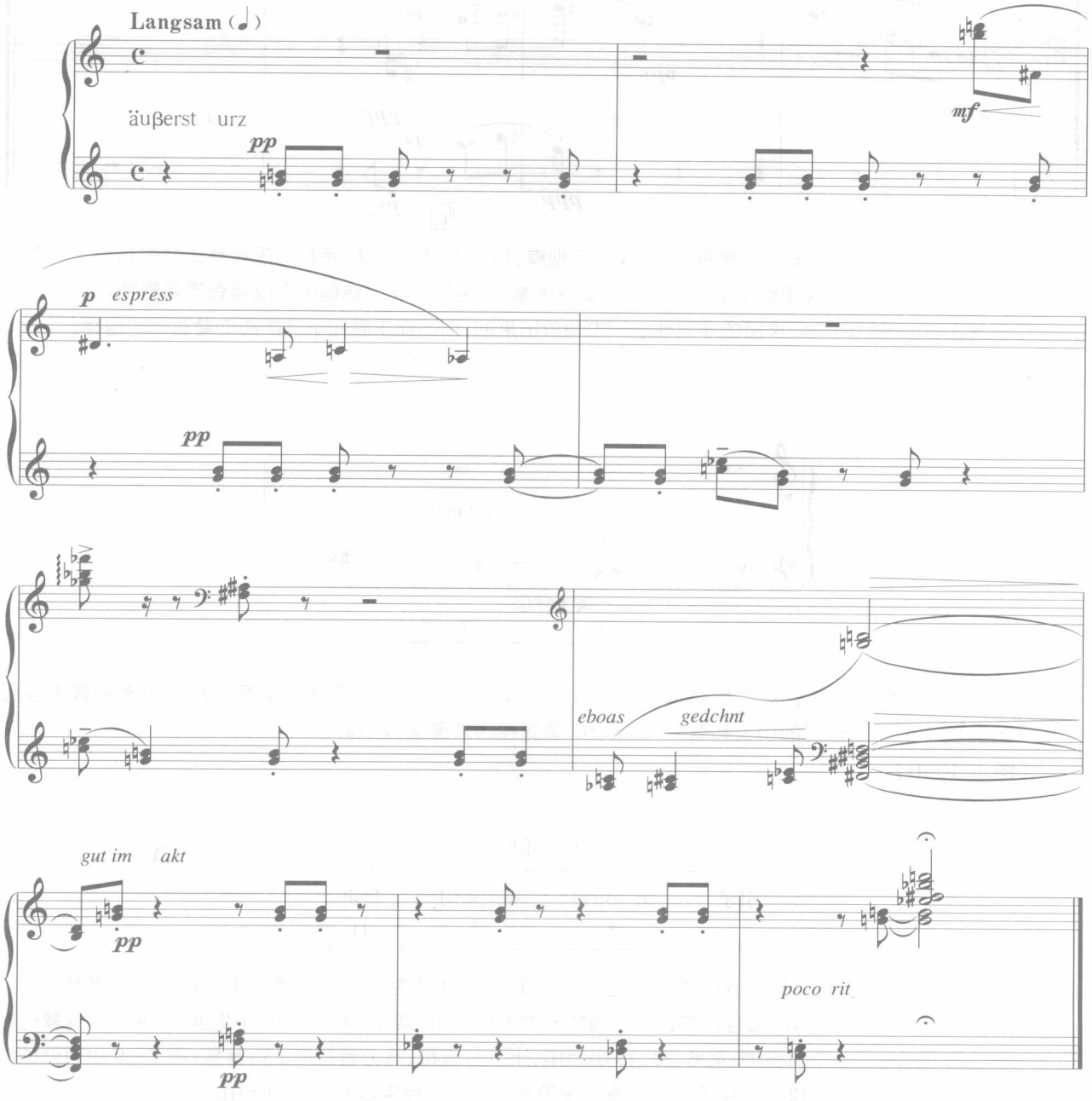
综上所述：十二平均律范围内只有十二个不同的音高。在非调性音乐中，十二音的自由排列形成自由十二音无调性；十二音按照一定程序编排产生十二音序列；如果打破序列内的音级次序或省略个别音，音级集合分析就有了重要意义。

作业 4

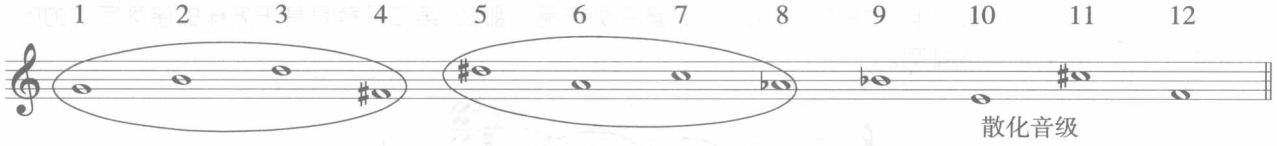
作业 10-4　参照分析示例，从创作角度出发分析下列作品：

（1）

勋伯格　《六首钢琴小品》　Op.19，No.2

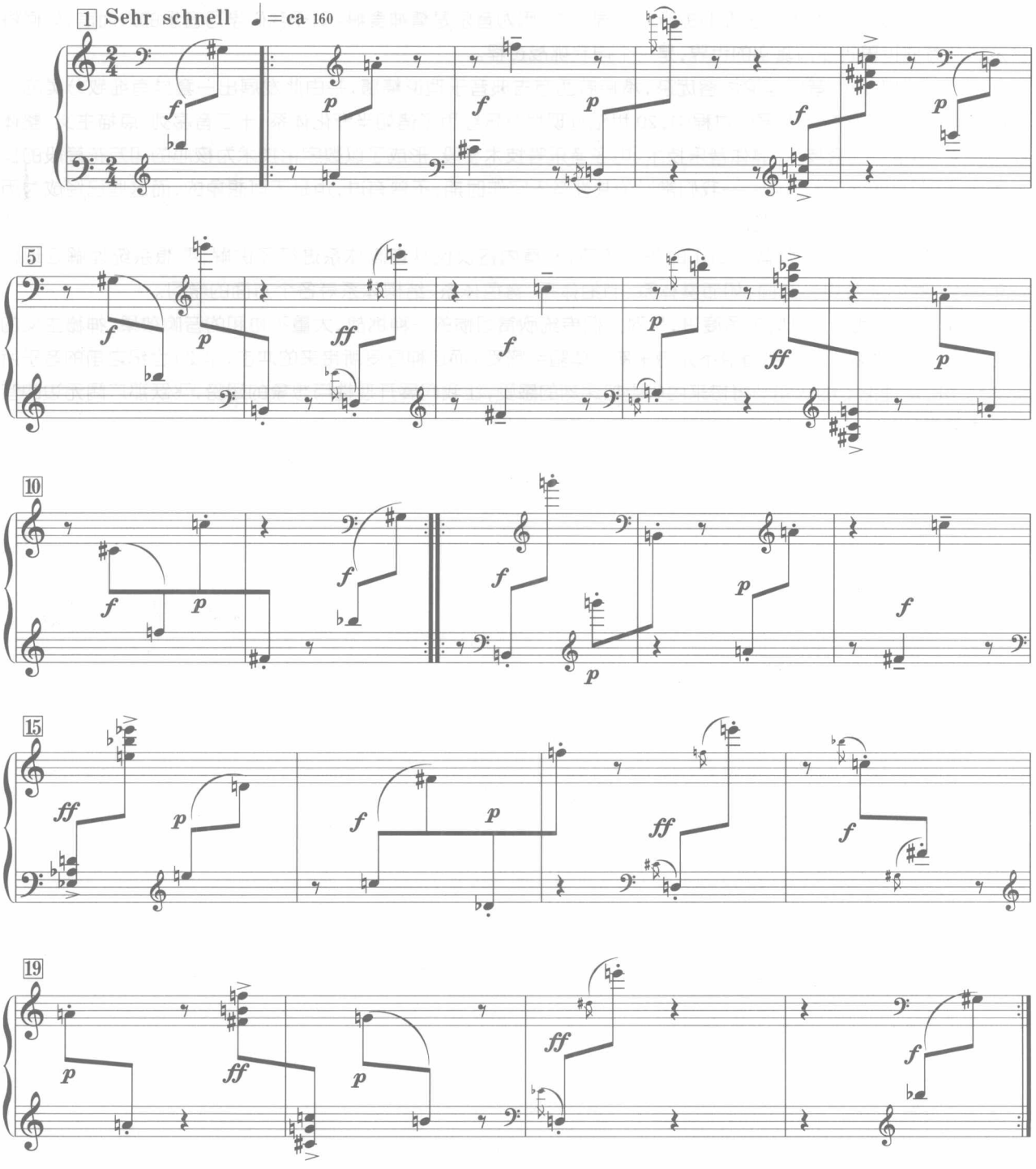


分析提示：《六首钢琴小品》创作于 1911 年，自由十二音无调性风格。第二首小品的结构是二乐句（5 + 4）乐段。其中暗含着一个音高序列：第一个四音组有基本集合意义，第二个四音组次之；其他音级则以散化弥漫的方式被凝聚持续的大三度音程掩盖了起来，并与固定的音程结合成流动的集合形态。

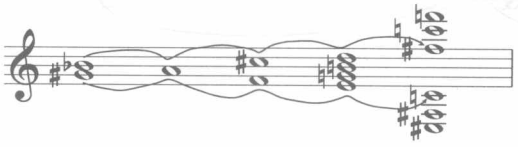


（2）

韦伯恩 《钢琴变奏曲》 Op.27第二乐章



分析提示：这首变奏曲创作于 1936 年，属于十二音序列作品。那么，第二乐章是基于怎样的序列写成的呢？下面是前 4 小节的对称音高排列。



音乐是一个小宇宙，一个由声音组成的小宇宙，可以反映“大宇宙”中形形色色变化着的现象。许多人迷恋音乐，并将自己的无限遐想寄托于虚拟的音乐世界之中，因为音乐是精神食粮。对于我们学习音乐的人而言，如何将音乐这个虚拟世界转变为真实的世界，是一个自我挑战过程。

1.20 世纪近现代音乐理论内容庞杂，承接着西方古典音乐理论精髓，并由此发展出一套具有细致分类的完整理论学科。在创作技术发展的过程中，20 世纪近现代音乐经历了诸如半音化体系，十二音序列、点描主义、整体序列主义、自由十二音技术、具体音乐技术、电子音乐等技术手段，形成了以数字化技术为核心的如万花筒般的技术革新，这在古典音乐创作中——我们常说的共性音乐写作时期，不曾有过，也是不可想象的，而这些已经成为历史长河中最为精彩绚烂的一笔。

2.这套理论体系，涉及音乐创作的各个环节，本章内容仅仅从音高体系进行了讲解，要想系统理解近现代音乐的全貌，须涉及更多方面，如节奏体系、节拍体系、音色体系、结构体系等各个方面的学习。

3.20 世纪现代音乐从听觉角度讲，是对人们传统欣赏习惯的一种挑战，大量不协和的音响效果、神秘主义的思考空间、新颖而浓重的配器特点不无带来新的体验与感受。而这种感受所带来的冲击，是 20 世纪之前的音乐所无法给予的。理论上的认知必将带来内心更加深刻的感受，让我们展开理性与想象的翅膀，飞跃那广阔无边的音乐艺术殿堂。

第十一章

11

综合分析的方法与实践

在我们学习了以上各个章节的技术理论课程之后，摆在学习者面前的实际问题就是，学习之后我们做什么？当我们看到一首作品的曲谱，在表演、评论和研究具体作品时，我们所应当具备的实践能力就是——认识作品。这就要求我们要以综合分析的眼光，全面而较为系统地分析音乐作品，从而可以更加直接地为表演、认识音乐作品的本体艺术规律做出我们准确的技术判断。那种单纯分析和声现象、曲式现象的技法分析，虽然也会对认识和掌握某一类作品构成的技法有所帮助，但同时也难以避免“盲人摸象”式的片面认识和局部认识。为此我们设立了专门的章节，示范如何进行综合分析的具体操作方式，同时，这些做法也是本教材写作的最终目的——全面认识一首音乐作品。原则上，音乐作品存在什么技法现象，我们就应当提出其中的技法加以分析和总结，这是培养学习者通过认识音乐作品体现自身创造性价值、体现自身分析能力的最好途径。

分析的目标与步骤：

一、找出主要的音乐主题。一般作品开始处有两种情况，一是直接进入主题；二是作品的引子，要仔细地区分它们之间的区别。主题性质的旋律结构完整，调性稳定明确；引子连接的写法多为音型化，旋律不够突出，乐句也细碎不够完整。

二、确定作品的调性。作品不一定在主和弦上起始，所以开始时的和弦不足以说明调性问题。确定调性的最佳方式是在两个乐句之后观察有无和声的终止式（两个乐句没有就在第三、第四乐句之后找）。有时第一乐段结束时还会出现 DD–D 的半终止，这就要确定是主调的 DD-D、还是属调的 D-T。整首作品，结束时的终止式，才是作品真正的结束调性。

三、划分乐句、乐段，在不能确定乐句的情况下，力求从音乐的最小单位乐汇、乐节上推出乐句的规模。除了一部曲式（乐段、复乐段）之外，一般作品都存在 a、b 或 a、b、c 等若干主题材料，它们构成了一首作品内部的“有关联的对比”即，存在着作品统一性和对比性两种可能。发现主题之间在音程、节奏方面的相似处，可以认识一首作品内部的音乐材料是如何统一的；比较音乐材料的不同，可以认识到一首作品在音乐音响方面差异的对比所造成的动力和色彩。

1.发现音乐作品的写作特征。如，和声的特殊用法、复调的模仿对比关系（有时是和声式的主调写法与线形的复调写法混用在一起的写法，还应当有所认识）。

2.如果发现有音乐织体的写作特点，也可以作为分析的对象，指出其中多少织体层、以和声节奏式还是分解式的写法。

3.此外，如果作品在节奏节拍方面、乐队作品在配器音色方面有特点，都要涉及。根据学习者个人认识和实践能力的差别，有针对性地选择适当的分析目标。

第一节　小型作品的分析

【本节要点】

以数首大家熟悉又比较典型的作品，用来分析作品中的技法现象。主要是围绕其作品的写作特点，学习者发现什么特点，分析什么，完全不需要教师的布置。需要注意的是：

1.每首作品都存在不同的技法特点，分析的主要着眼点应当放在作品的结构、调性关系、和声终止式、材料之间的统一与对比等方面。

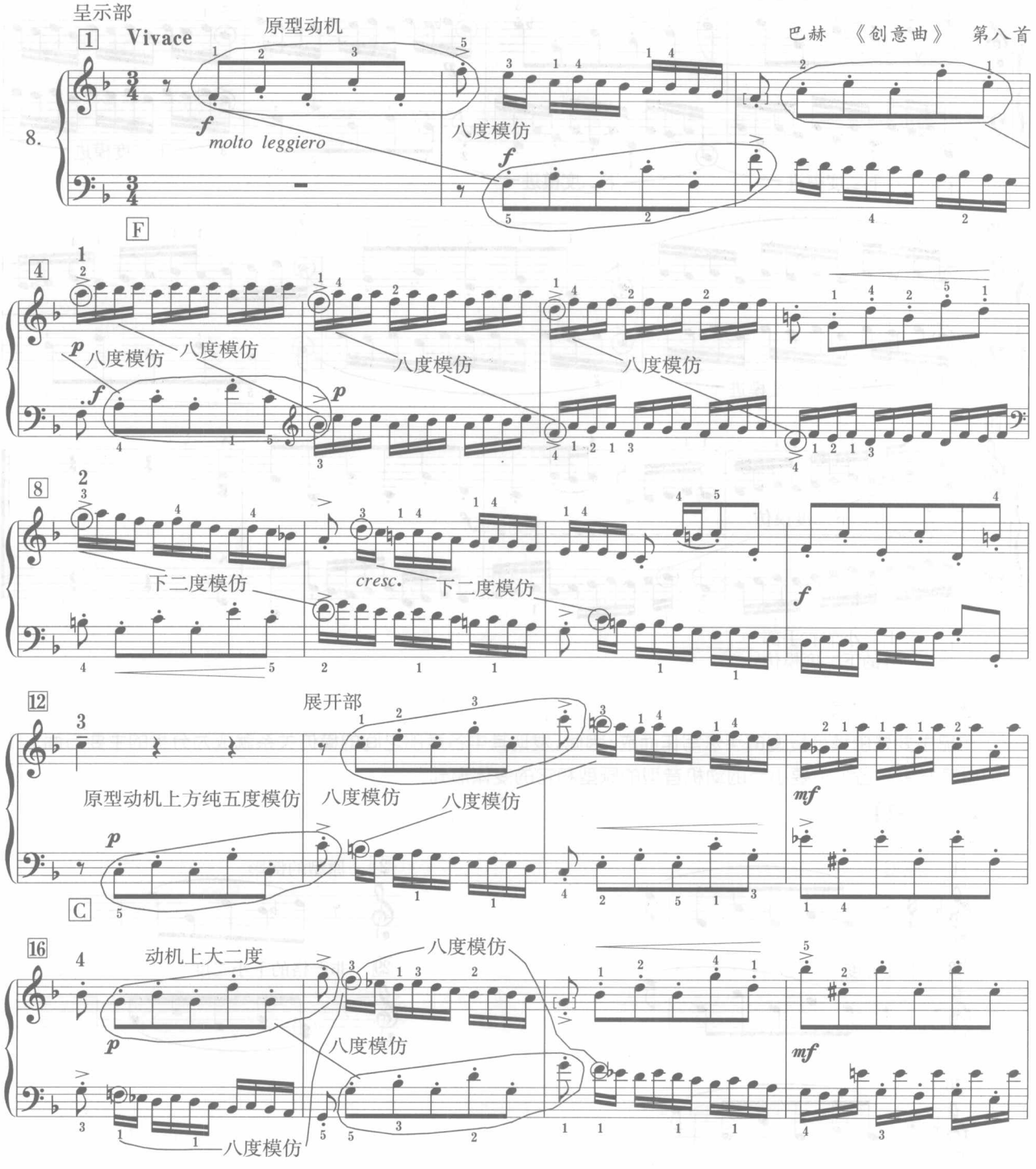
2.如果分析者能够发现其中的复调、节奏、节拍方面的特点，也应当作为分析的目标来看待。

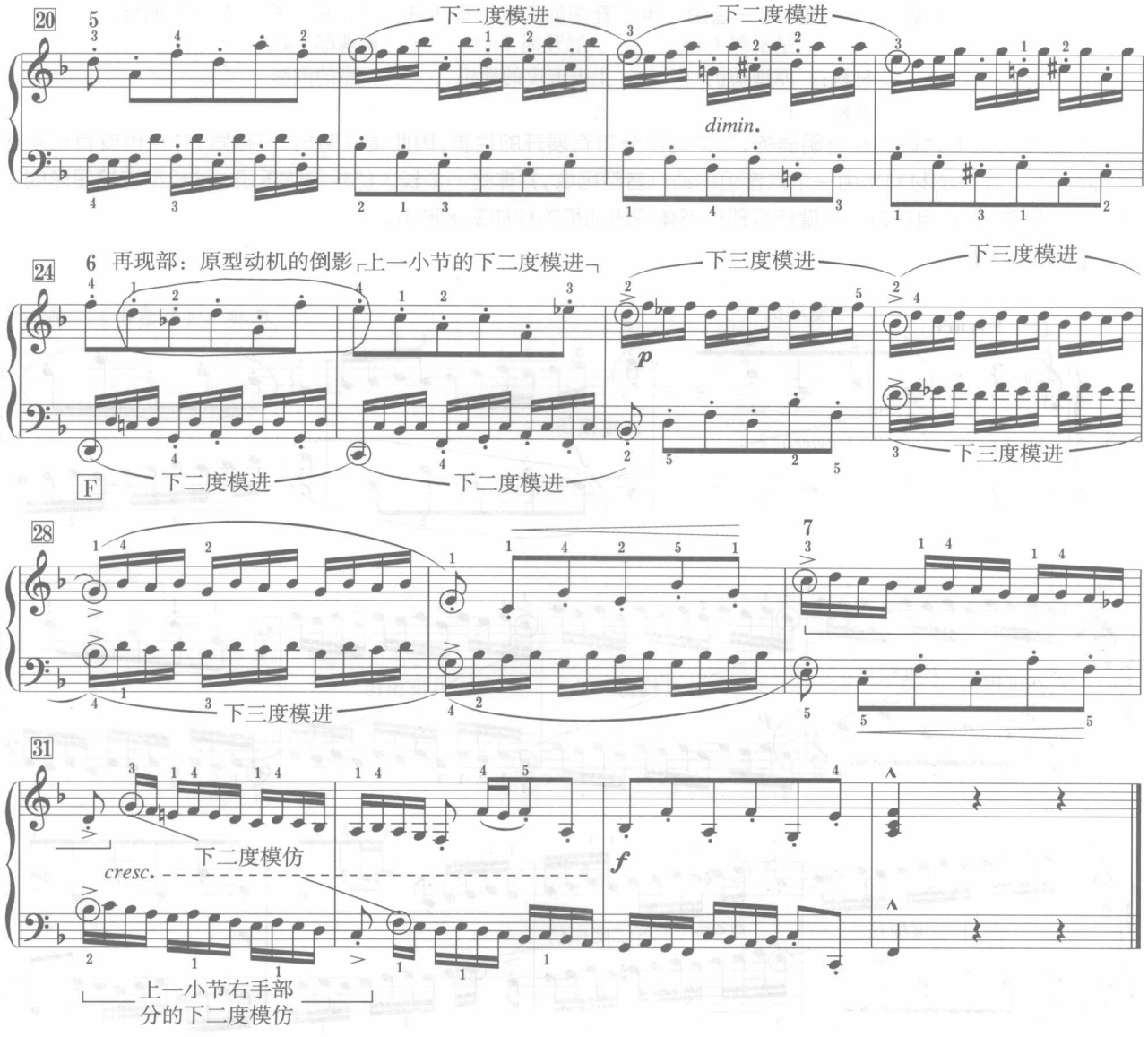
示范一：巴赫《创意曲》第八首，是一首由二声部复调创作的小型乐曲。音乐的结构分为三个部分：

	呈示部（a）	展开部（b）	再现部（a'）
材料：	原型动机	上方五度的动机	原型的倒影
调性：	F	C	F

两端部分的 F 大调调性是明确的，二中间部分带有展开的性质，因此调性游离、不稳固，并且也没有和声终止式的支持。作品的材料是由一个六音组的动机音型构成，并非是一个长大的乐句或乐段。动机型在这里形成了展开的原始动力，并且在各个关键结构部位都体现出动机的种种变化形态。

【例 11-1】

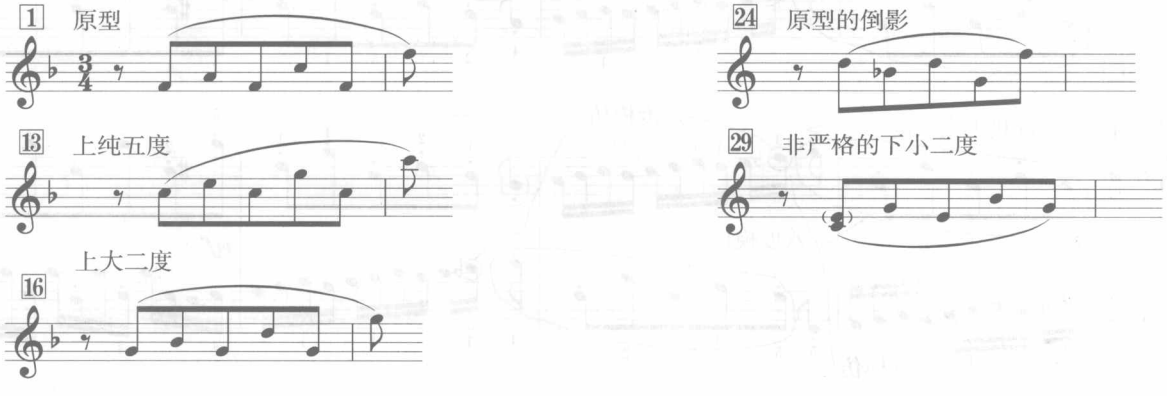




音乐材料的特点

作品主要是由模仿复调的手法写作而成，因此，发现其中各声部之间的模仿关系就成为分析的主要方面。下例指出了发生在各个主要小节的动机音型的原型和它的变体形式：

【例 11-2】



通过观察可以发现，主题原型动机与第 13 小节的展开部（上方纯五度模仿）、第 24 小节的再现部的动机型（原型的倒影）存在着密切的逻辑关系。第 29 小节为了不重复前面的音高，动机型改换成 C 音，但仍与原型存在下方小二度的模仿关系。

在此，我们需要明确两个术语的概念：

1.模进，发生在同一个声部、不同高度的重复；

2.模仿，发生在不同声部的、相对严格音程排序的音型。分为八度模仿、五度模仿、三度模仿，等等。这首小品当中大量采用了模进和模仿的展开手法，不断推进音乐的进程，使得音乐的材料始终趋于统一而又富于发展的逻辑中。我们还可以认为，除了模仿和模进关系，凡是纵向两个声部之间形成密集与疏散的时值的对置时，都可以看作是对比式的复调关系。正是因为作曲家顾及到纵向音程、和声关系的协和度，才将原始动机型加以调整、改变成各种非严格的动机音型。当然，这些通常都发生在作品的内部进行当中，由此更加突出了主要动机型在结构的关键点时所发挥的重要作用。

示范二：克莱门蒂的《小奏鸣曲》作品 36，第二首，第一乐章

克莱门蒂 G 大调小奏鸣曲，Op.36,No.2,第一乐章，作于 1797 年。

许多教科书上都曾经指出，奏鸣曲的第一乐章一般都是奏鸣曲式。克莱门蒂《G 大调钢琴小奏鸣曲》创作于 1797 年，具有“古奏鸣曲式”[①] 的曲式特征：主题的规模比较短小，材料之间的对比性小，特别是两个主题之间的调性关系几乎没有对比，由此又会产生三部性的陈述结构。

下面分别阐述作品的曲式结构。

曲式结构

作品的结构是由基本的三个部分（乐段规模）组成。

其结构图示如下：

古奏鸣曲式	主部主题	连接部	副部主题	再现部	结束部
单三部曲式	a（乐段）		b（乐段）	a'（乐段）	
小节数：	8+6	扩充句8	7+7	8+6	补充句9
调性：	G DD-D	D	G:D	D-T	D-T

这是一首在曲式方面容易引起争议的作品。如果你不知道它是属于一首奏鸣曲的第一乐章，单独看待它，在今天的眼光看来仅是一首以再现单三部曲式写作的钢琴小品。引起争议的主要原因如下：

1.主部与副部的材料无论在音程方面，还是旋律走向方面都十分相似，以至于无法确定它的对比性。

2.副部的调性组织不健全。对于奏鸣曲式而言，主部与副部的调性方面一定存在近关系的调性对比。副部主题在开始处虽然有 a 小调的对比，但在第一乐句还没有结束时就转回了 G 大调。a 小调的主和弦同时又是 G 大调中的 SII 级，b 主题的开始部分和声的功能仍然被认为是在 G 大调的范畴进行的离调处理。a 小调的终止式结束在乐句之内，并非结构的关键点，因而它的终止式起不到肯定结构的作用。

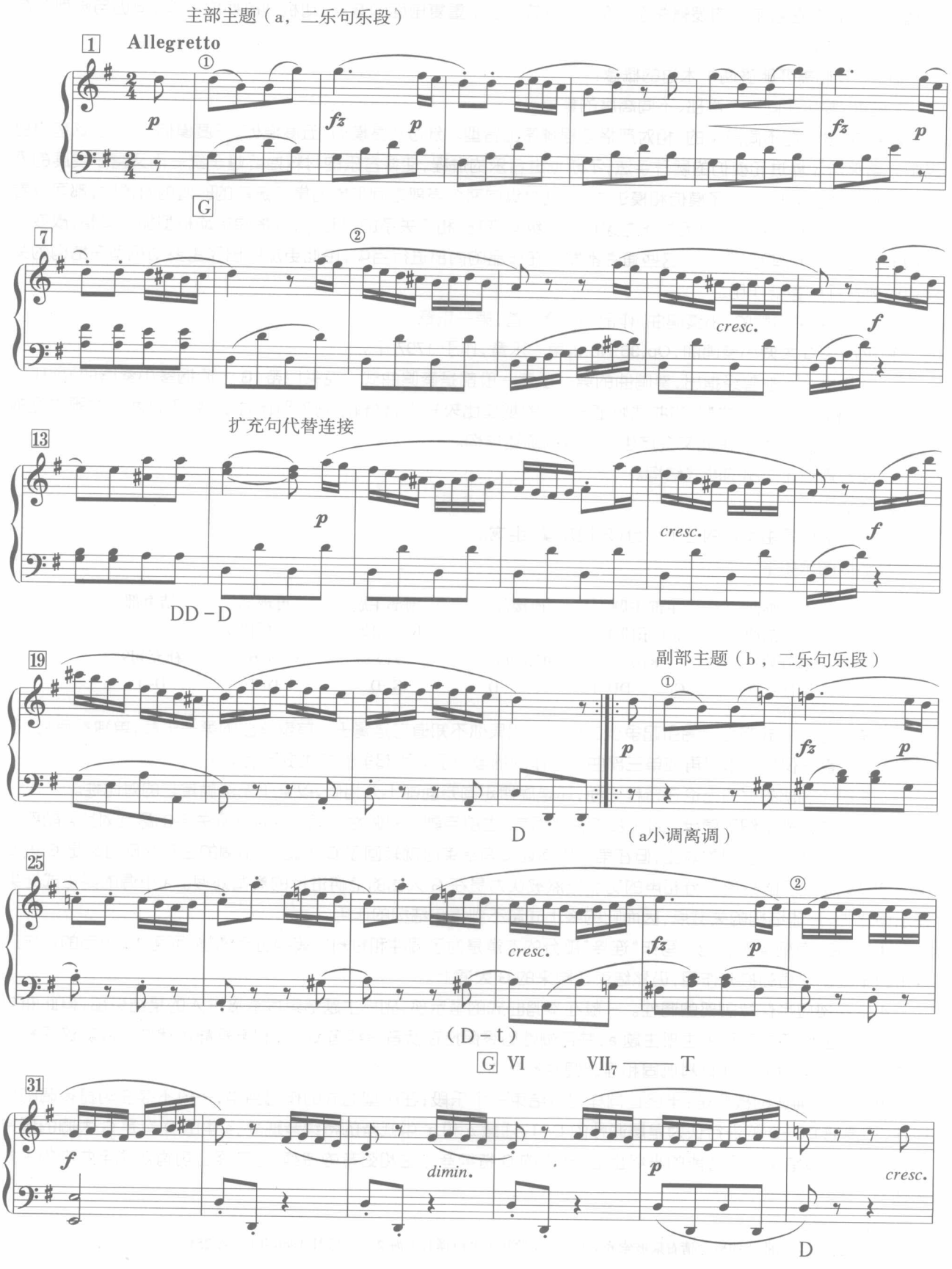
3.“连接”有框架无功能。写作“连接”部分的本意是为了调性和材料的转换进行铺垫，而第 15 小节的连接只是带有半终止之后的扩充作用，仍然结束在原来的 G 大调上。

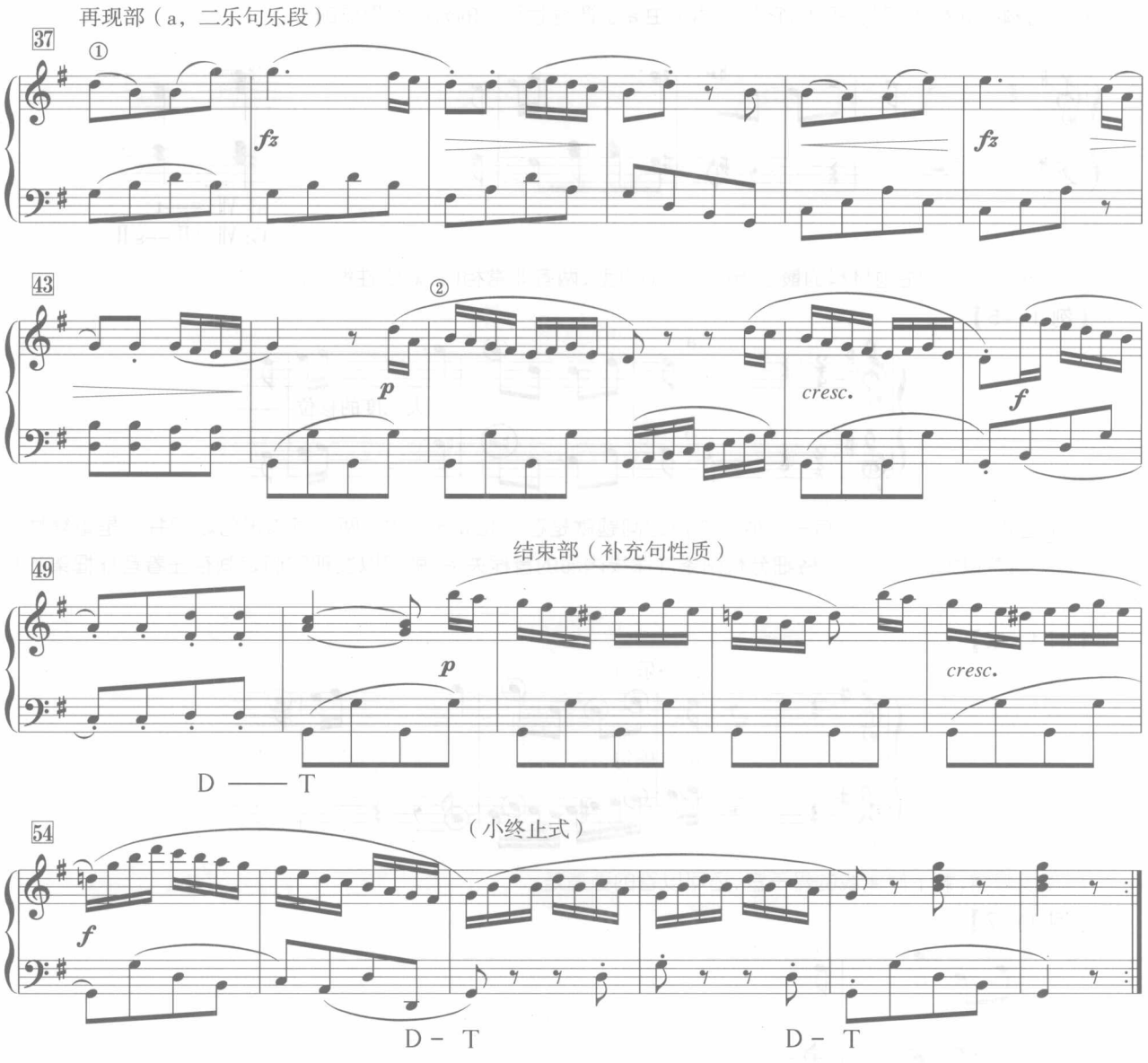
4.结束部应当保持副部的调性。一般在奏鸣曲式的呈示部，副部主题结束后直接进入的是结束部，但此曲却又回到了重复而不加变形的主部主题 a，并且调性始终保持在低音持续音 G 上，和声是静止状态。其实这只是主题结束终止式之后的一种材料巩固和强调调性补充句。

我们应当确认的概念是：半终止同样可以结束一个乐段；在小型曲式的作品当中，一般不存在明显转调的可能性，不要把 DD-D 的进行认为是属调性的 D-T；注意 a 和 a' 中低音的持续音现象，a 中的 D 音是 G 大调的属持续，强调了 a 段结束在属功能的半终止上；a' 中的 G 持续音是主和弦音的持续，它在终止前肯定了全曲中的主要调性 G。

① 关于古奏鸣曲式的概念请看斯波索宾著的《曲式学》（张洪模译），上海文艺出版社 1986 年版，第 251页。

【例 11-3】


主部主题（a，二乐句乐段）
1
Allegretto
①
p
fz
p
fz
p
G
7
②
cresc.
f
扩充句代替连接
13
p
cresc.
f
DD－D
19
副部主题（b，二乐句乐段）
①
p
fz
p
D
（a小调离调）
25
cresc.
fz
p
②
（D－t）
G VI
VII7 —— T
31
f
dimin.
p
cresc.
D



这里再强调以下两个概念：

扩充句　半终止属和弦之后，增补的乐句，最后仍然结束在 D-T 的终止式或 D 的半终止上。

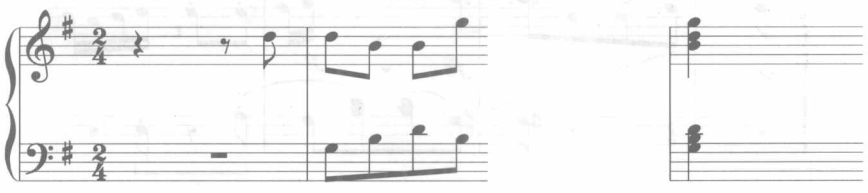
补充句　全终止 T 之后，增补一个乐句，最终结束在 D-T 的终止式或 D 的半终止上。

扩充与补充的性质是由和声的终止式所决定的，它与形成乐段的主体乐句、乐段有所区别。

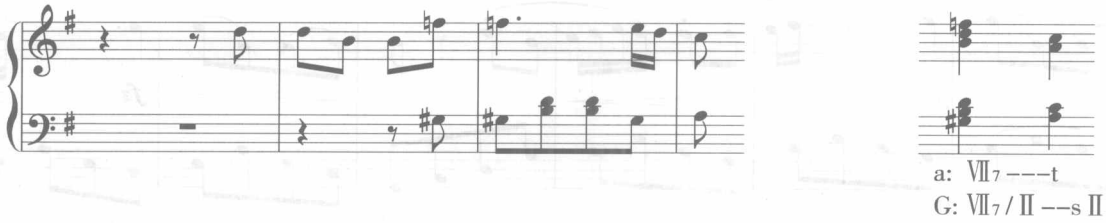
音乐材料的特点

a 的主题材料是由 G 大调和弦分解形式构成的：

【例 11-4】

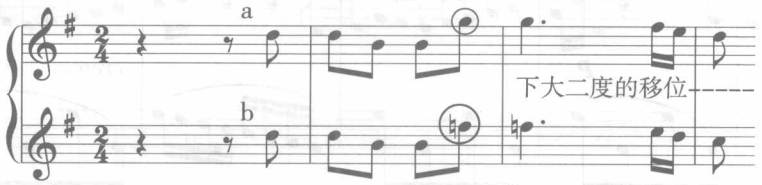


b 的材料与 a 相比，对比不大，它的音调是由 a 小调导七和弦的分解所形成的：



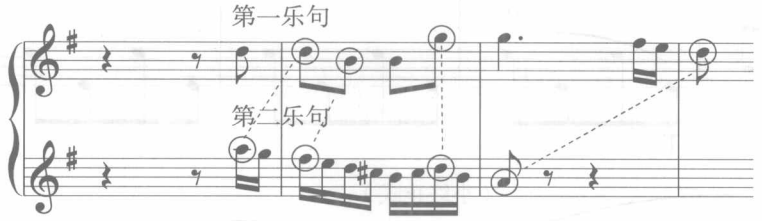
再比较 a、b 两个主题材料的最小单位——动机型，两者非常相似，对比性很小。

【例 11-5】



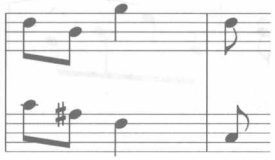
两个基本乐句的比较：还有一个值得注意的问题就是在 a 和 a¹ 乐段中，两个基本乐句之间并不是重复性上下句，似乎有着很大的不同。但仔细分析两条旋律线内部的音程关系，就可以发现它们之间存在着音程框架的相似点。

【例 11-6】



再加以减缩，剩下旋律线的骨干音，还可以看的更清楚：

【例 11-7】



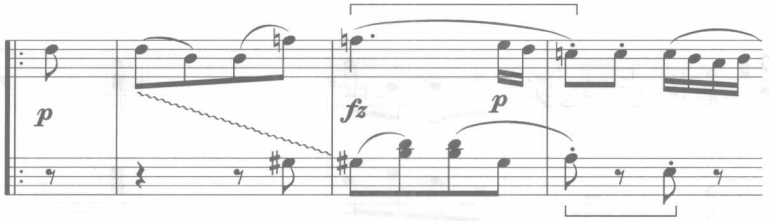
两句骨干音的音程关系的构成都是一致的，从而印证了一个音乐创作的原理：在音乐结构内部，音乐材料不需要新材料的堆积，而是需要原型材料的变形。

复调方面

尽管此曲是以主调的多声部写作，但是在第二乐段还是可以发现一些复调的思维。如：

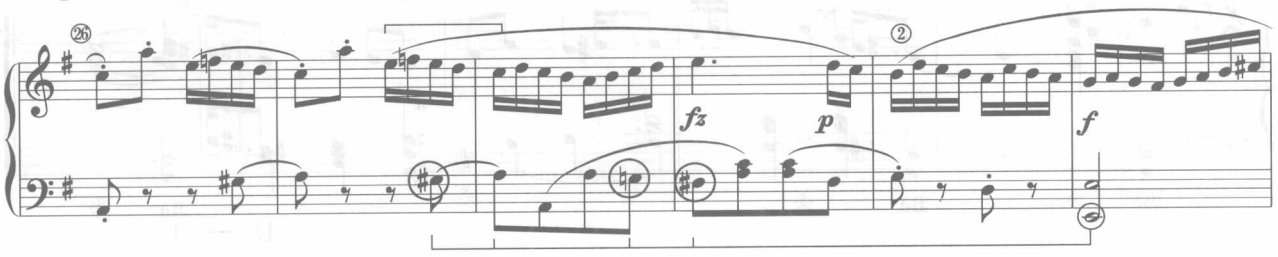
1.第 24 小节：自由的倒影模仿

【例 11-8】



2.第 27—31 小节，由 27 小节 5 音组引起的扩大时值的模仿，左手部分延伸了右手先行出现的短小动机。

【例 11-9】



作业 1

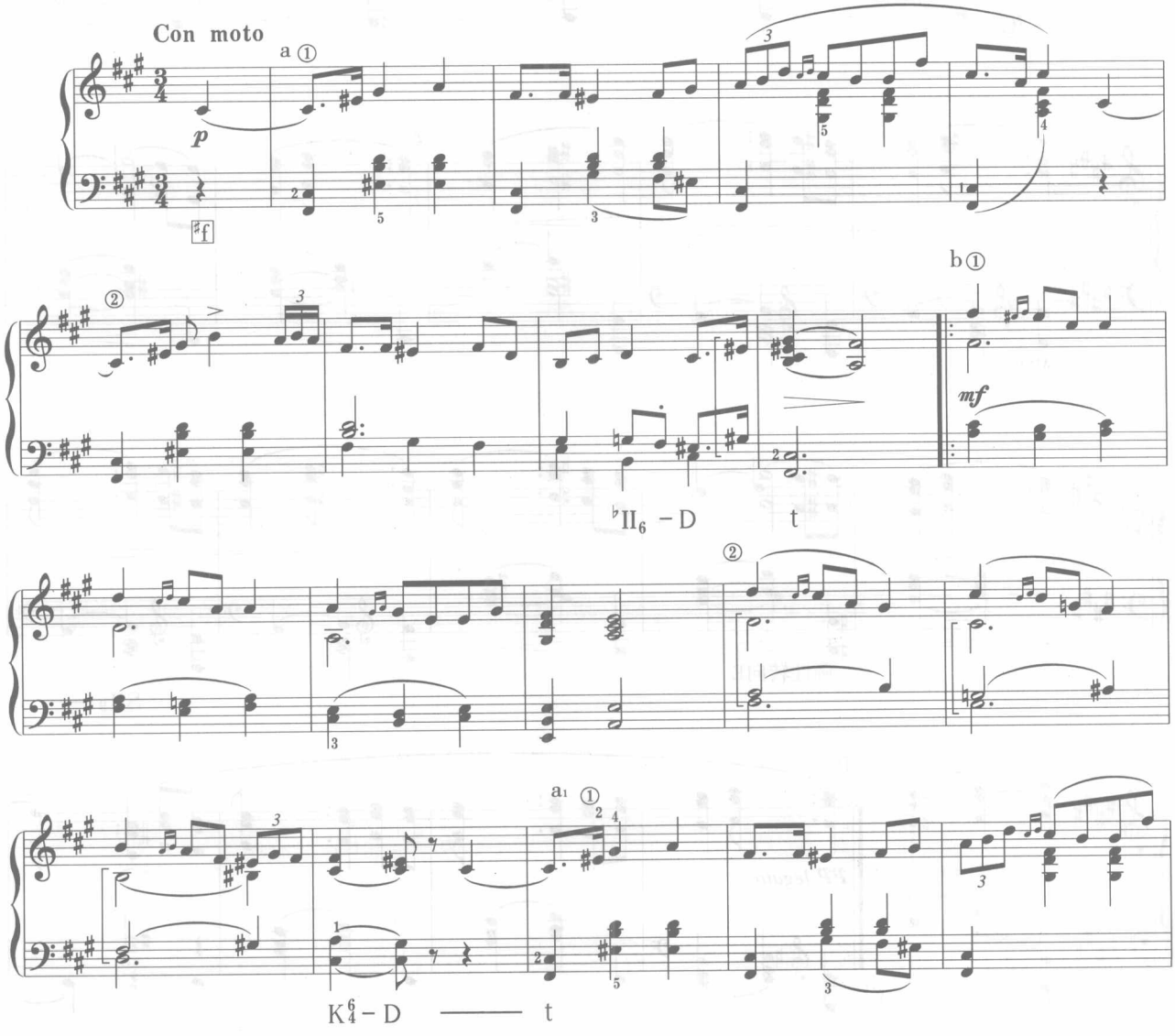
按照本章前面所述分析的目标和步骤，全面分析下列作品的音乐结构、和声（看看其中是否存在复调的现象）、主题之间的关系以及必要的音乐展开手法的分析。

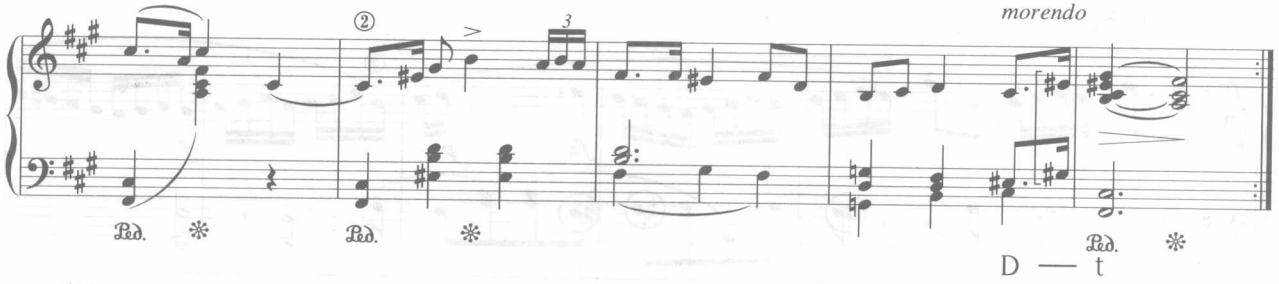
作业 11-1

分析提示：其中已经标明曲式结构及其调性的终止式，分析重点在于认识其中的和声现象、主题材料之间的关系、有无复调的写作现象，等等。

（1）

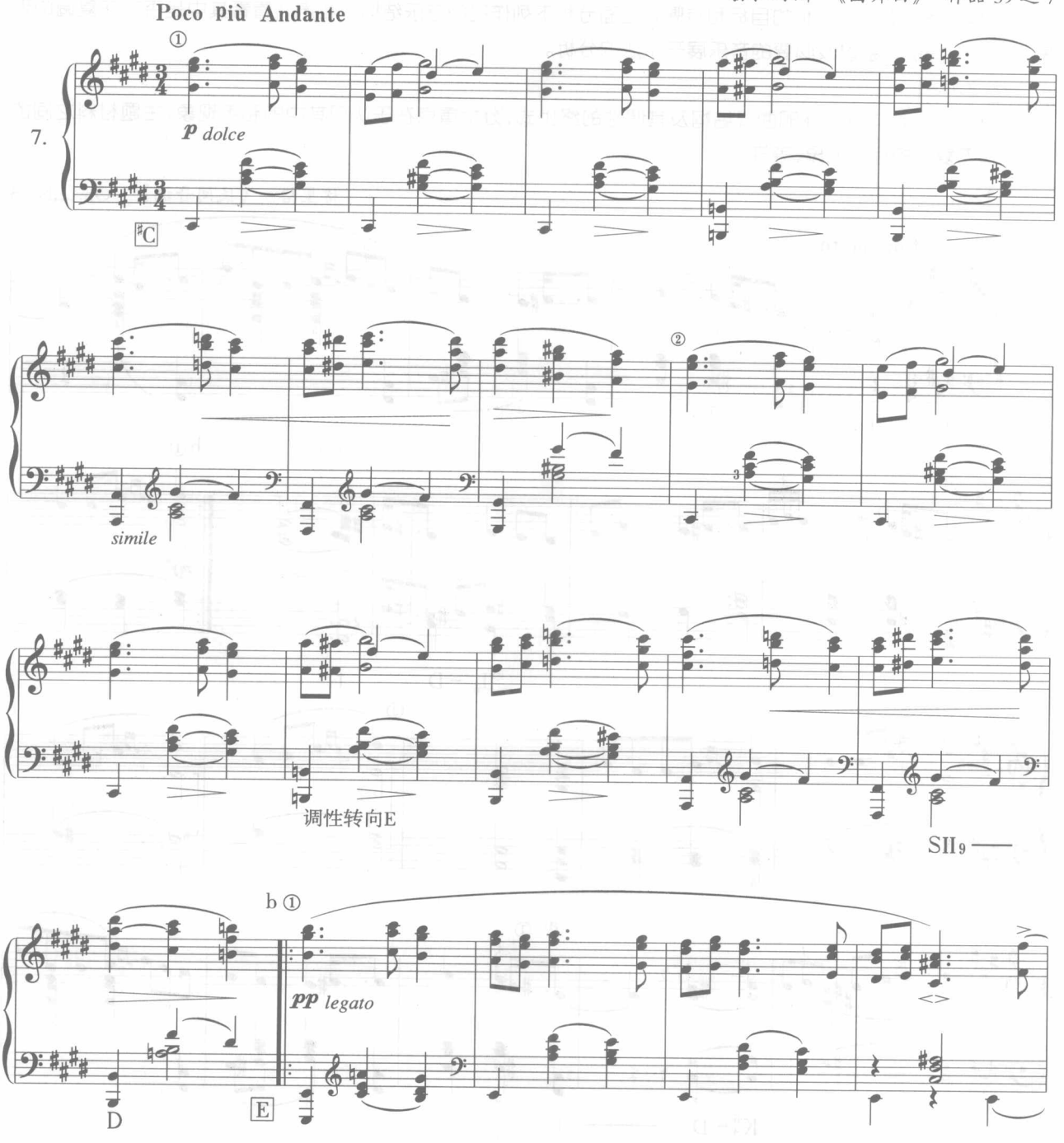
格里格 《民间音调》 Op.12,No.5

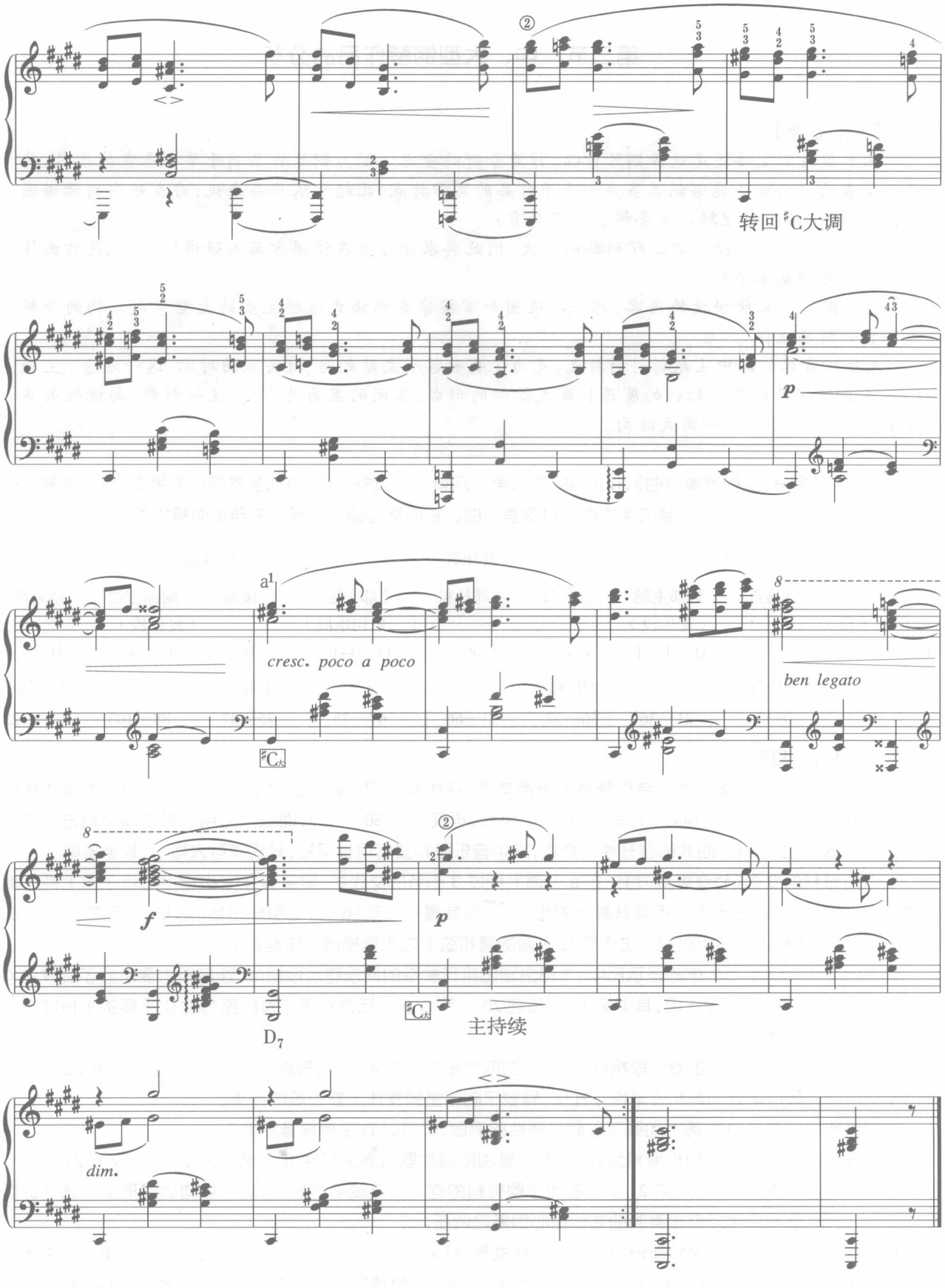




(2)

勃拉姆斯 《圆舞曲》 作品 39 之 7




转回♯C大调
cresc. poco a poco
ben legato
D7
主持续
dim.

第二节　中、大型钢琴作品的分析

【本节要点】

在本节我们主要还是选择钢琴作品，作为分析的重点。因为钢琴作品属于单一音色的乐器，其两行谱表的记谱方式能够涵盖多声部音乐作品的写作特点，比起乐队作品来说，存在较少的读谱困难，因而便于接受和理解。主要解决的问题有：

1.由于作品规模较之前面所列举的更大，因此要求学习者在读谱方面加强训练，这也是作曲技术理论学习的基本前提；

2.根据第八章所讲授的内容，再一次巩固和掌握像奏鸣曲式这样主要的大型曲式结构的分析方法和分析要点；

3.分析音乐作品中主题材料的特点，是为了明确各个主题之间“有关联的对比”这一理念。主题的特点关系到其后音乐材料的展开和曲式结构的形成，其间的互为关系是：主题材料（与调性关系并重）——展开手法——曲式结构。

示范一：贝多芬的《钢琴奏鸣曲》，作品 49 之 2，第一乐章。是贝多芬 32 首钢琴奏鸣曲的第 20 首。这是一首很著名的奏鸣曲，大多数学习钢琴的学生都练过这首乐曲。它的奏鸣曲式也是非常典型而精练的。

呈示部				展开部	再现部			
主部主题（二乐句乐段）	连接部	副部主题（复乐段）	结束部	主部材料	主部主题（二乐句乐段）	连接部	副部主题（复乐段）	结束部
G D56–T	（D持续）	D D –T	D34–T（D持续）	a e	G D–T	D（D持续）	G D–T	D7–T（G持续）
1—8	9—20	21—36	36—52	53—66	67—75	75—87	88—103	103—122

结构、调性与和声

这首 G 大调作品的奏鸣曲式结构脉络清晰而典型，在由呈示部、展开部、再现部三大部分组成的整体结构中，展开部的结构规模偏小（14 小节，呈示部为 52 小节，再现部为 56 小节），而且只运用主部主题材料进行了有限的发展。当然，由于奏鸣曲式的展开性的特点，其中音乐材料发展可长可短，其规模可大可小，甚至省略。

1.主部材料的变形（节奏重复）首先在 a 小调上经过 3 小节的交代后，紧接着在 e 小调上进行了向上纯五度的模进（相同材料片断在同声部不同音高上的重复）并在其属持续音（b 音）上引伸出新（见 59 小节之后），在 63 与 64 小节以 D–t 终止式结束后很快进入到 G 大调的属和弦上为再现部调性作准备。

2.在由第 1—52 小节构成的呈示部中，主部主题由平行关系的两乐句乐段构成，连接部主要承担了调性由 G 大调向属调性 D 大调的过渡作用，其中第 15 小节到 20 小节 D 音的低音持续作为副部调性 D 大调的主持续音为副部的出现做好了准备。

3.优美柔和的副部主题由复乐段构成，复乐段的四个乐句各为 4 小节，形成方整性结构；正因为第 28 小节所在的前两乐句乐段结束处的属和弦半终止性质，导致了副部主题整体上复乐段的结果。

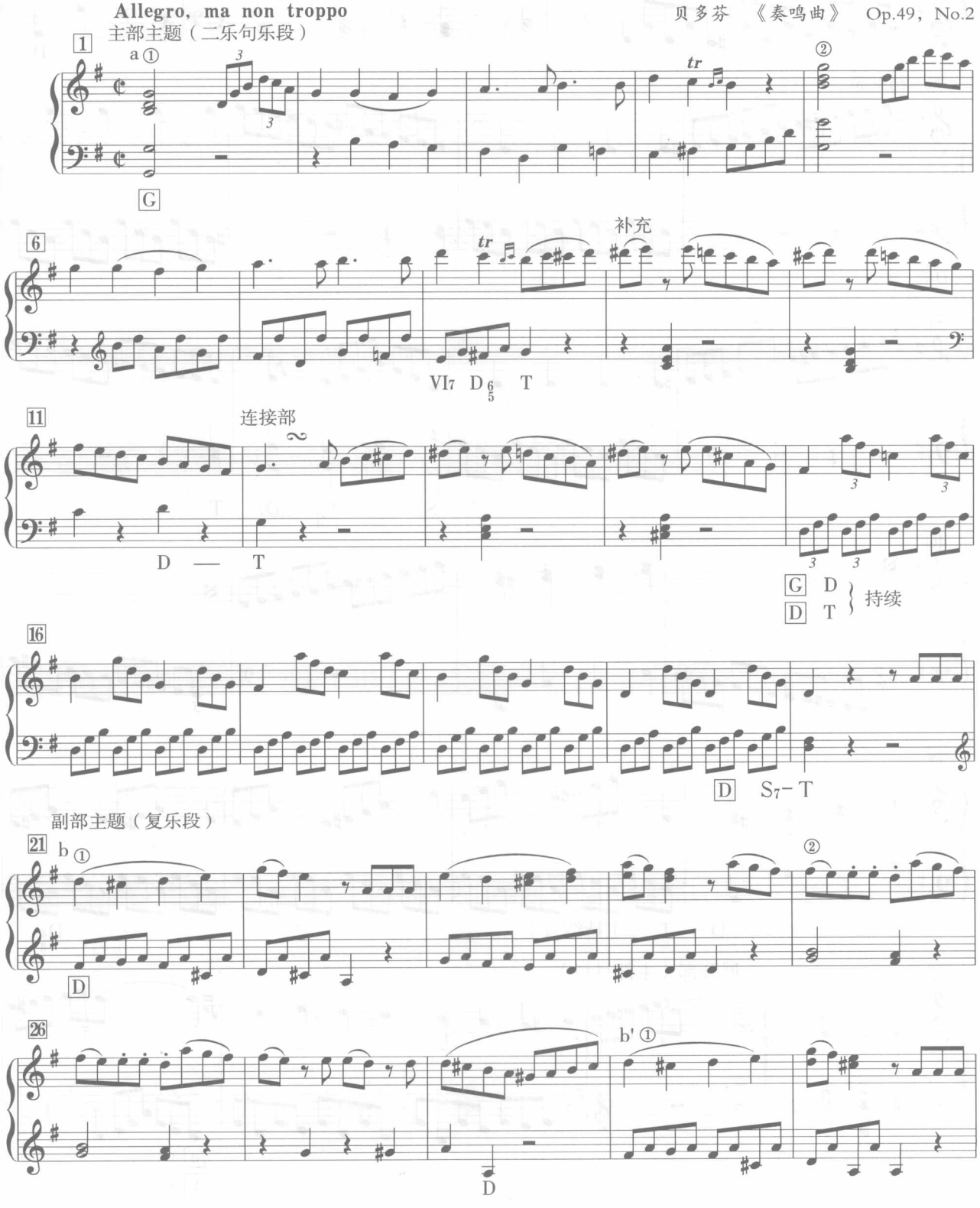
4.结束部显然是在 D 大调上加强了对副部调性的巩固，最后以 D 主持续音结束。

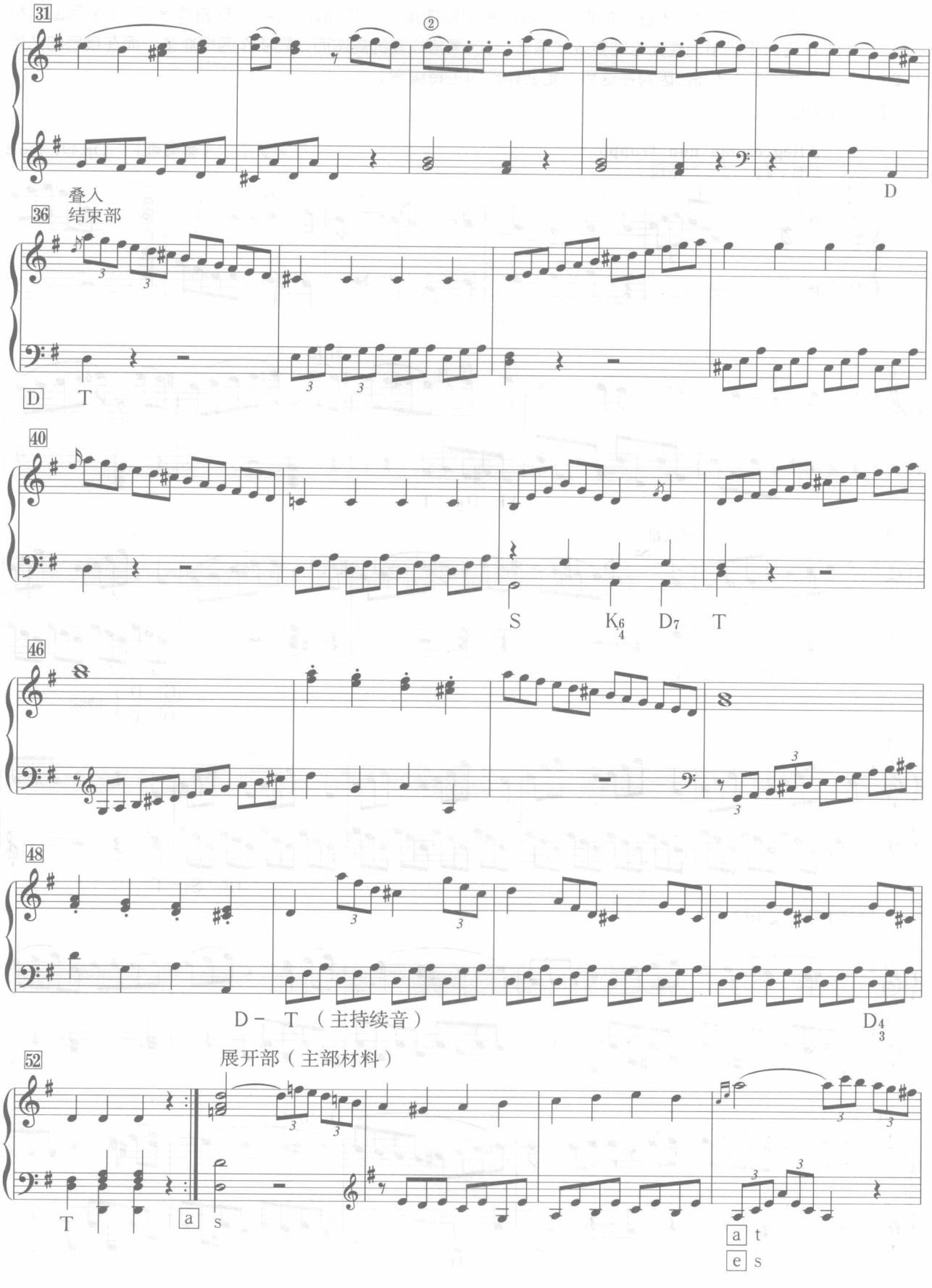
5.再现部与呈示部的结构规模相当，所不同的是副部调性回归到主调性 G 大调上来了，试比较第 21 小节与第 88 小节，显然第 88 小节是对第 21 小节副部主题材料的向下纯五度平行移动，这一移动必然形成了调性的回归性变化，当然，这一变化历来是奏鸣曲式的核心因素之所在。

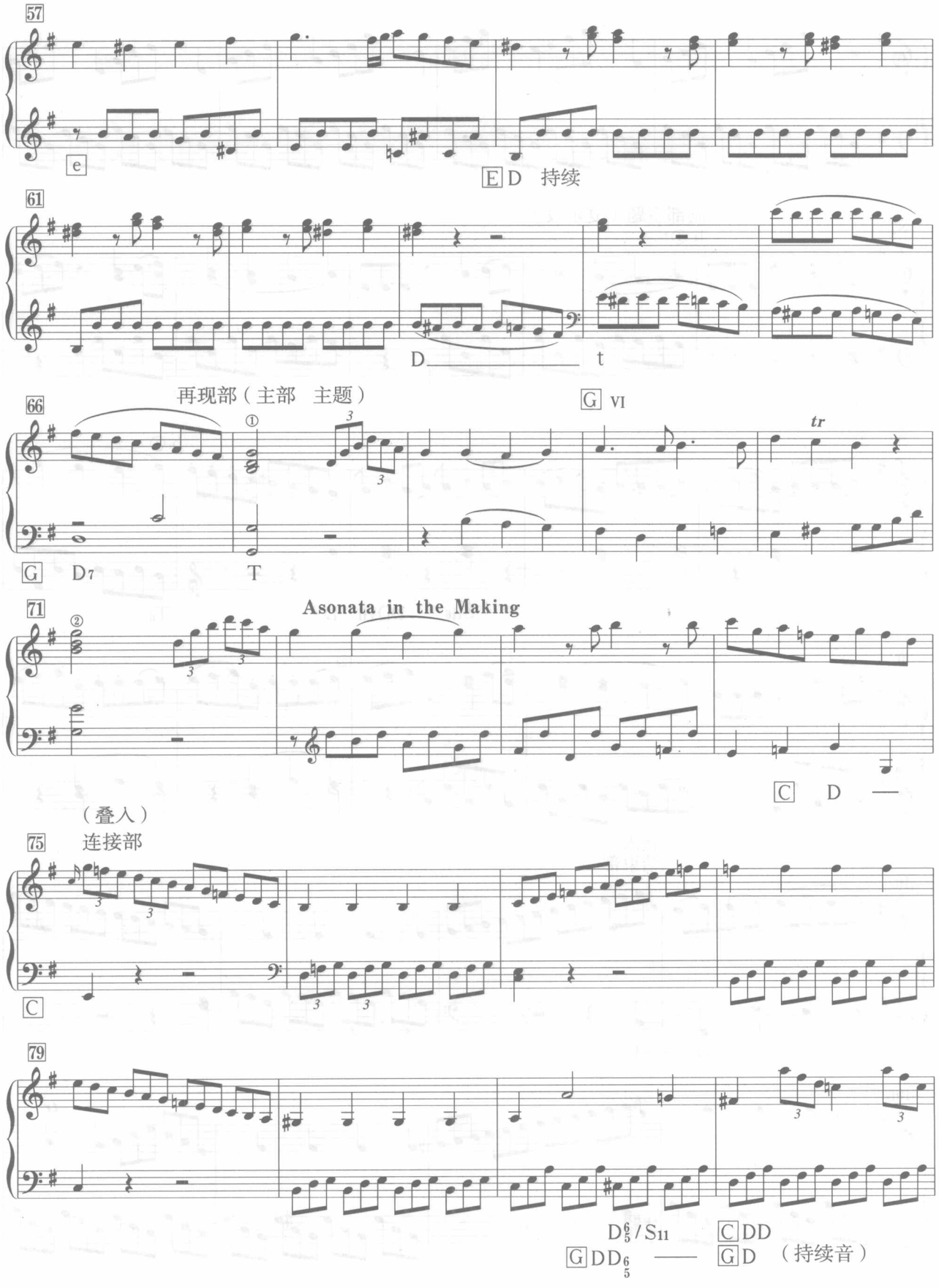
6.再现部中还有一个与呈示部较为不同的表现就是：从第 75 小节开始的连接部开门见山地使用了结束部的材料而不是原来的连接部材料。从这一现象我们可以总结出，一般情况下结构功能的再现与音乐材料的再现相统

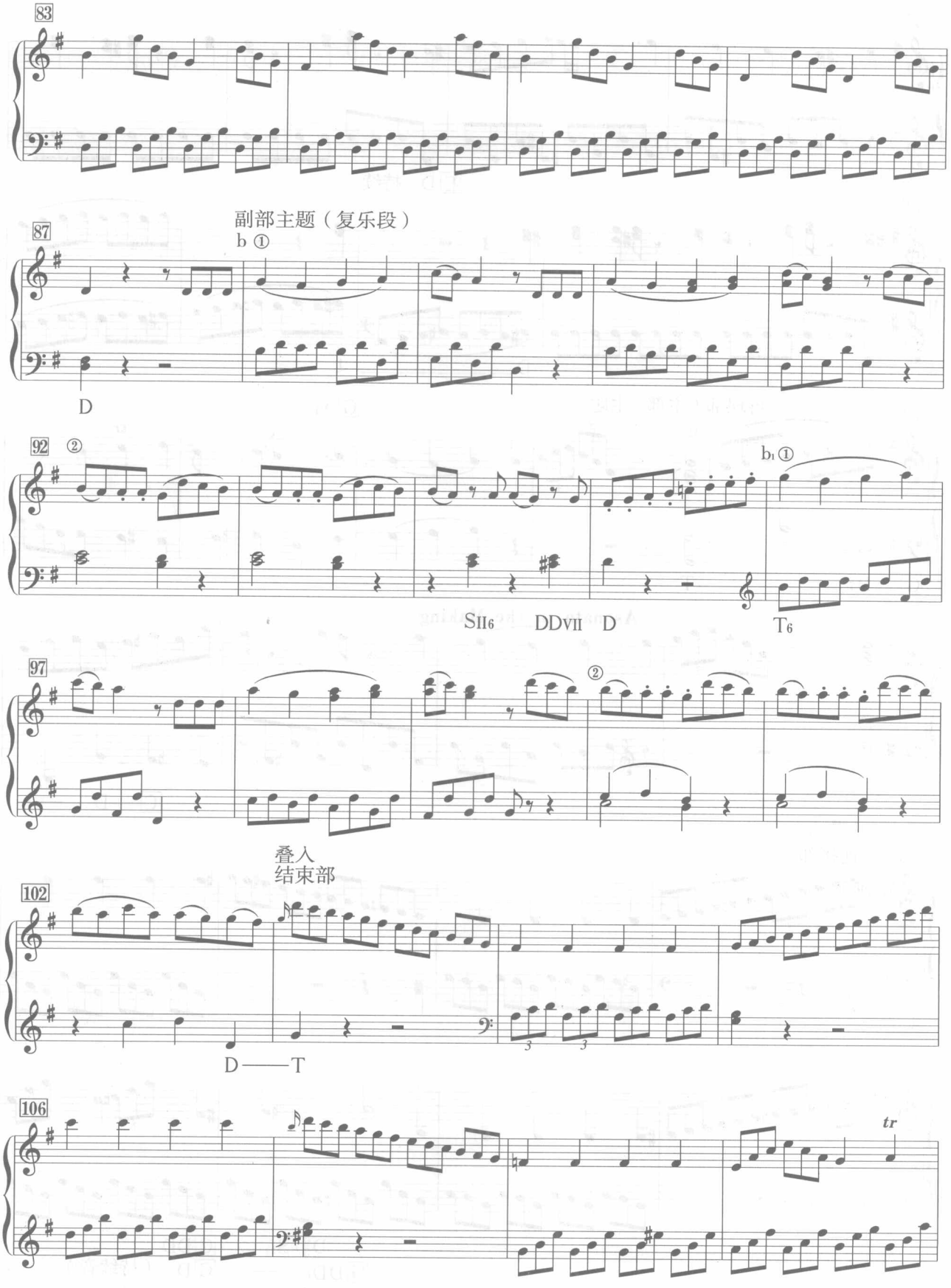
一，但也可以不统一，这里就是不统一的例子。再现部中的连接部，最后依然使用了 D 持续音，与在呈示部中相同，但这里的 D 音对于副部调性而言则变成了属音，它以属持续音的姿态而为副部作调性准备。而在最后的结束部里，这一持续音改变为 G 音，因为在这里一定要体现为主持续音。

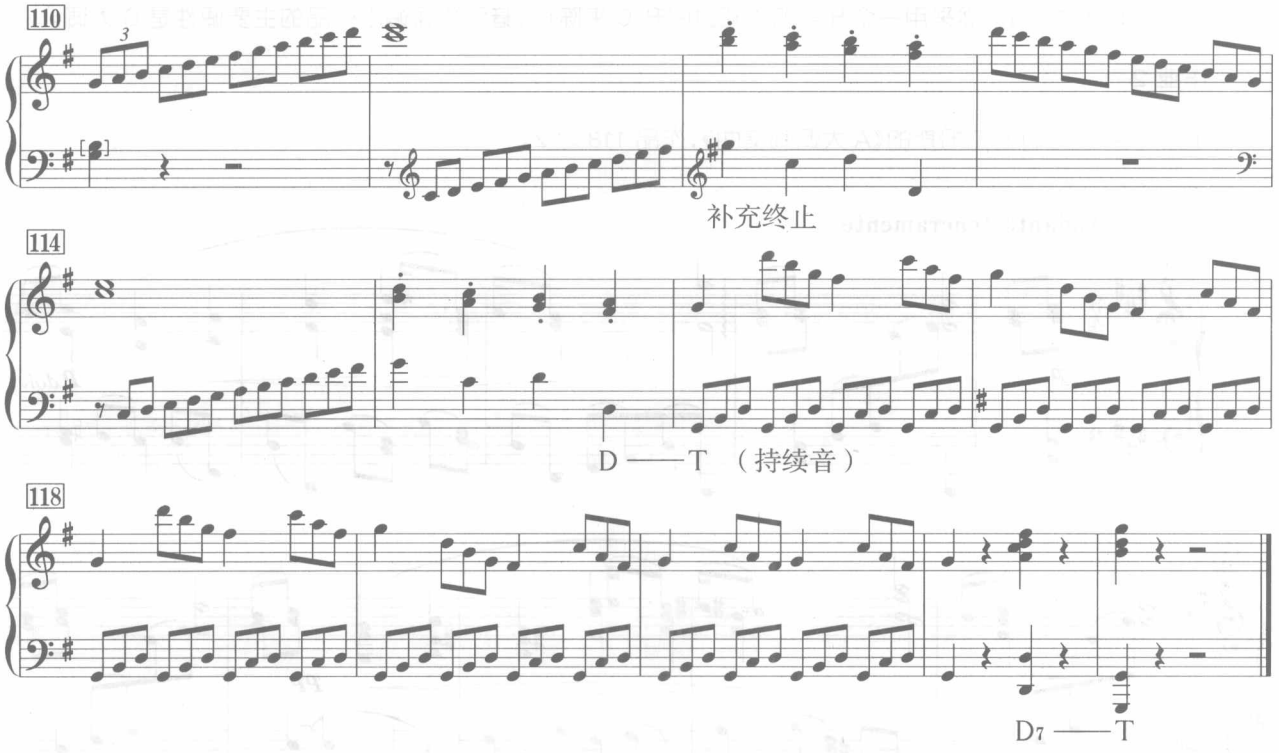
【例 11-10】




31
②
叠入
D
36
结束部
D T
40
S K6/4 D7 T
46
48
D– T （主持续音）
D4/3
52
展开部（主部材料）
T
a s
a t
e s


57
e
E D 持续
61
D t
再现部（主部 主题）
66
G VI
tr
G D7
T
71
Asonata in the Making
C D —
（叠入）
75
连接部
C
79
D6/5 S11
C DD
G DD6/5 —— G D （持续音）


83
副部主题（复乐段）
87
b ①
D
92
②
b₁ ①
SII6
DDVII
D
T6
97
②
叠入
结束部
102
D——T
106
tr



主要音乐材料特点

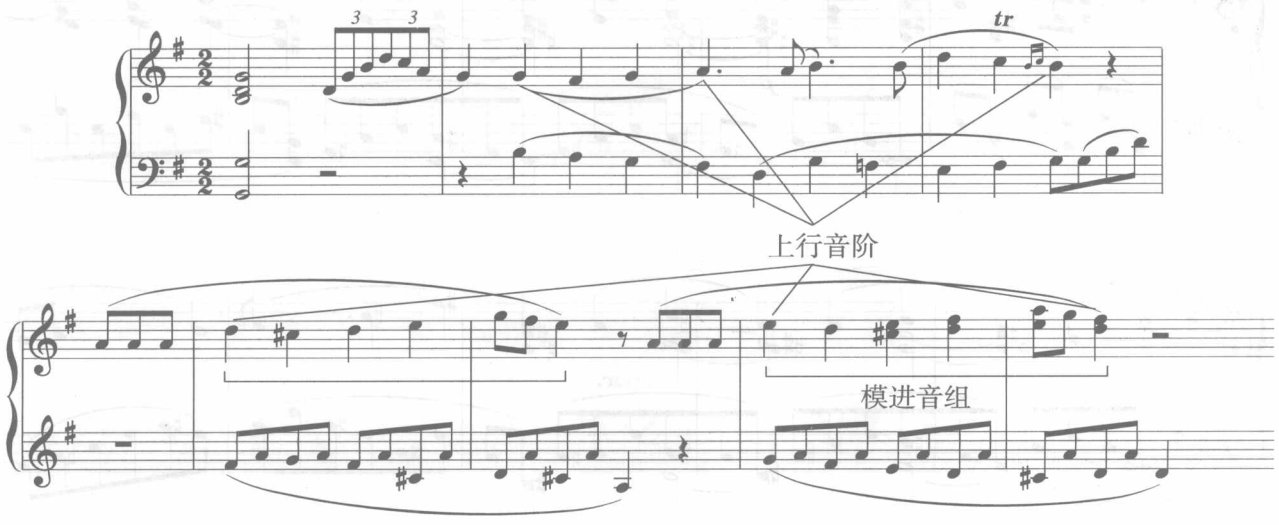
作为奏鸣曲式，首先要关注的便是主、副部主题的材料特点，以及它们在主、副部之间有关联的对比之下所隐含的内在的音乐性格的相互关系（分析见下例）。

1.主部主题的开始通过主和弦及其三连音节奏的分解，G 大调的调性与明朗的色彩跃然而出，随后又有 3 小节的音阶式上行旋律（G、A、B，从主音到属音再回到主音）。

2.副部主题则由弱起小节开始，其中 D–♯C–D 及其模进音组 E–D–E 与主题中的 G–♯F–G 形成相似的五度移位。左手分解和弦式的伴奏衬托，体现出与主部相对比的另一种性格面貌——委婉而抒情的特点。

3.注意在主、副部主题材料上存在着共性因素与内在联系，长线条中的调式主音到三音的上行音阶式进行，体现出了两个主题在统一中的对比关系。

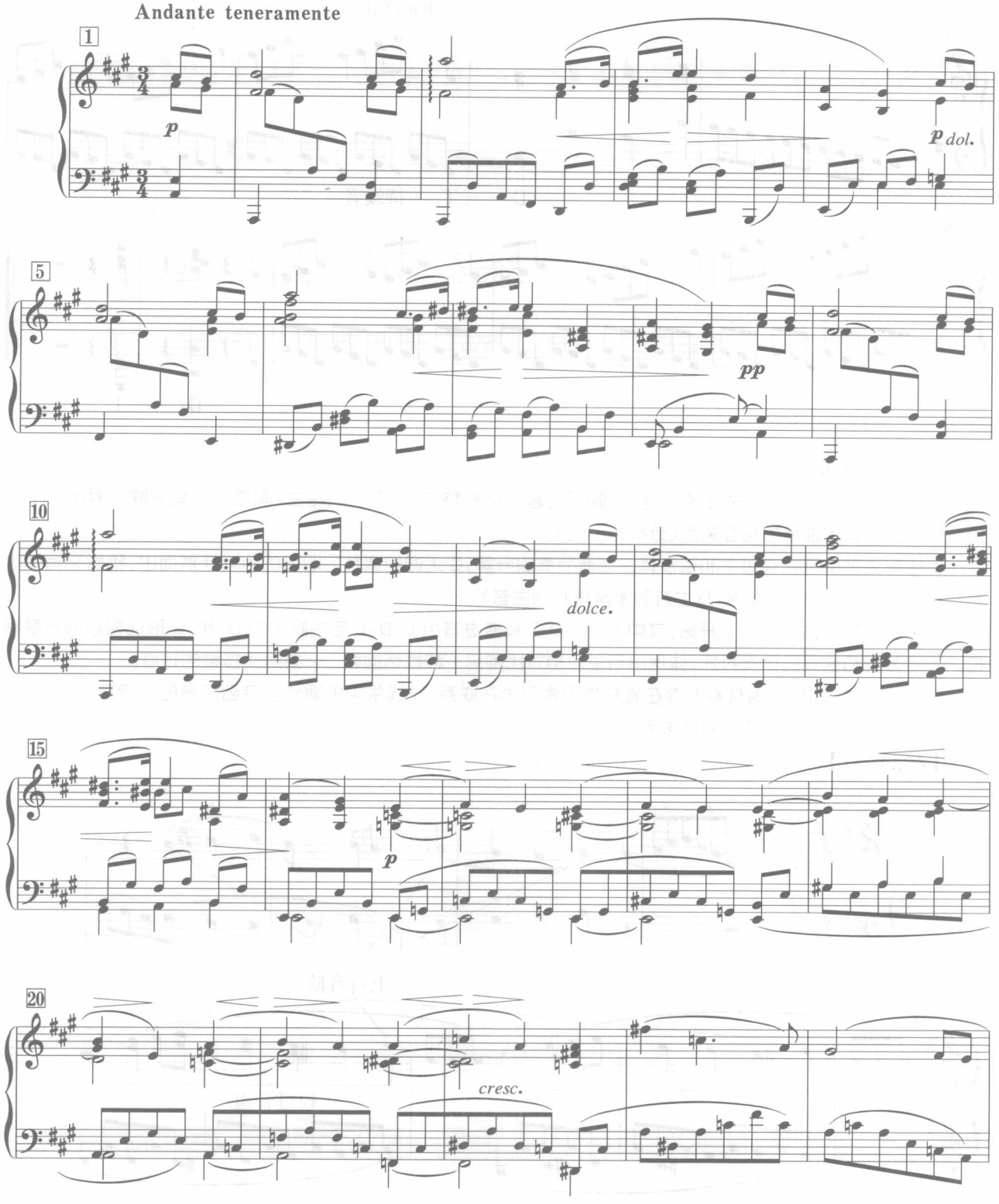
【例 11–11】

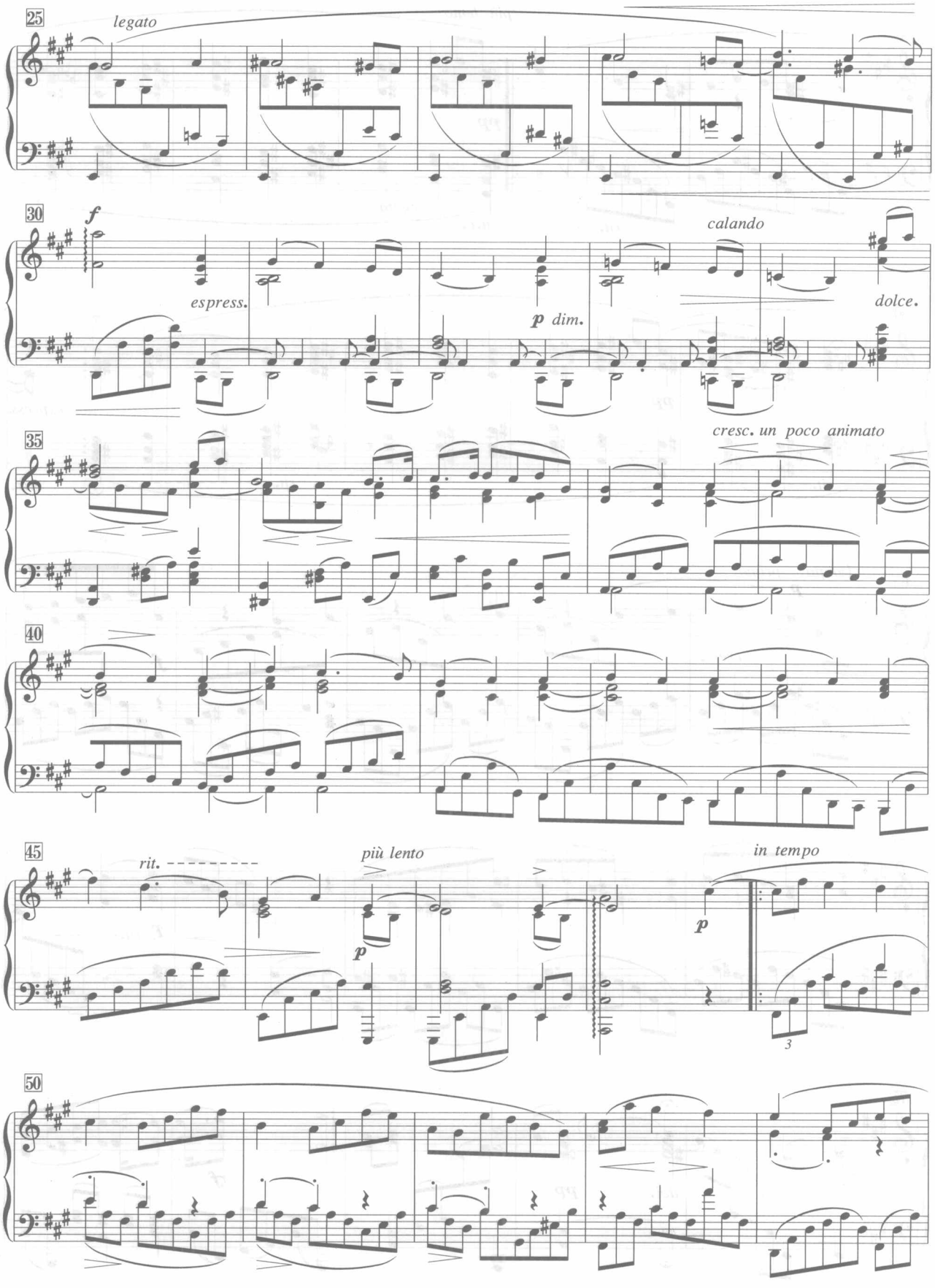


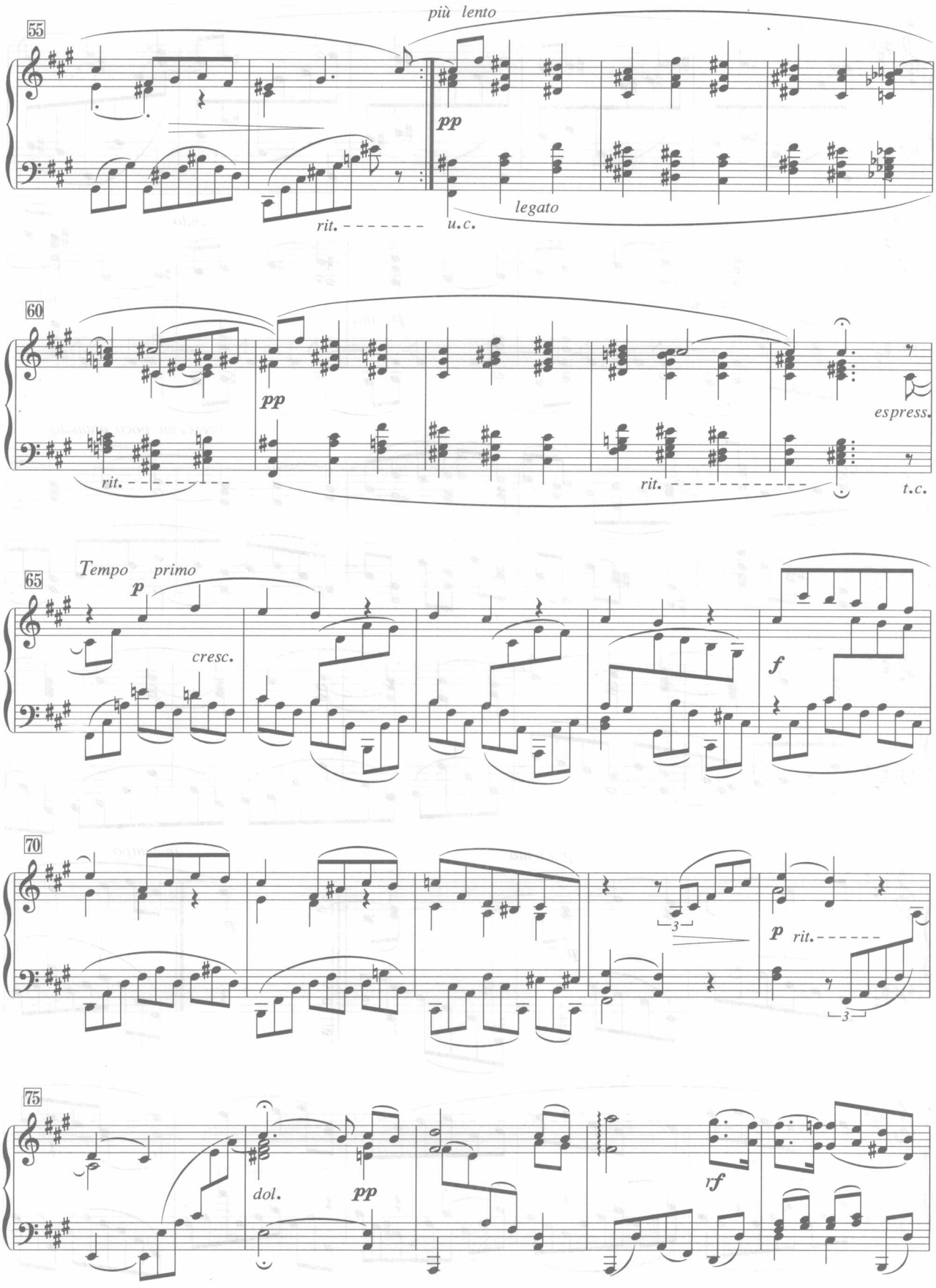
副部是 D 大调，却仍然采用一个升号加入临时的升 C 来陈述，暗示和强调出作品的主要调性是 G 大调。

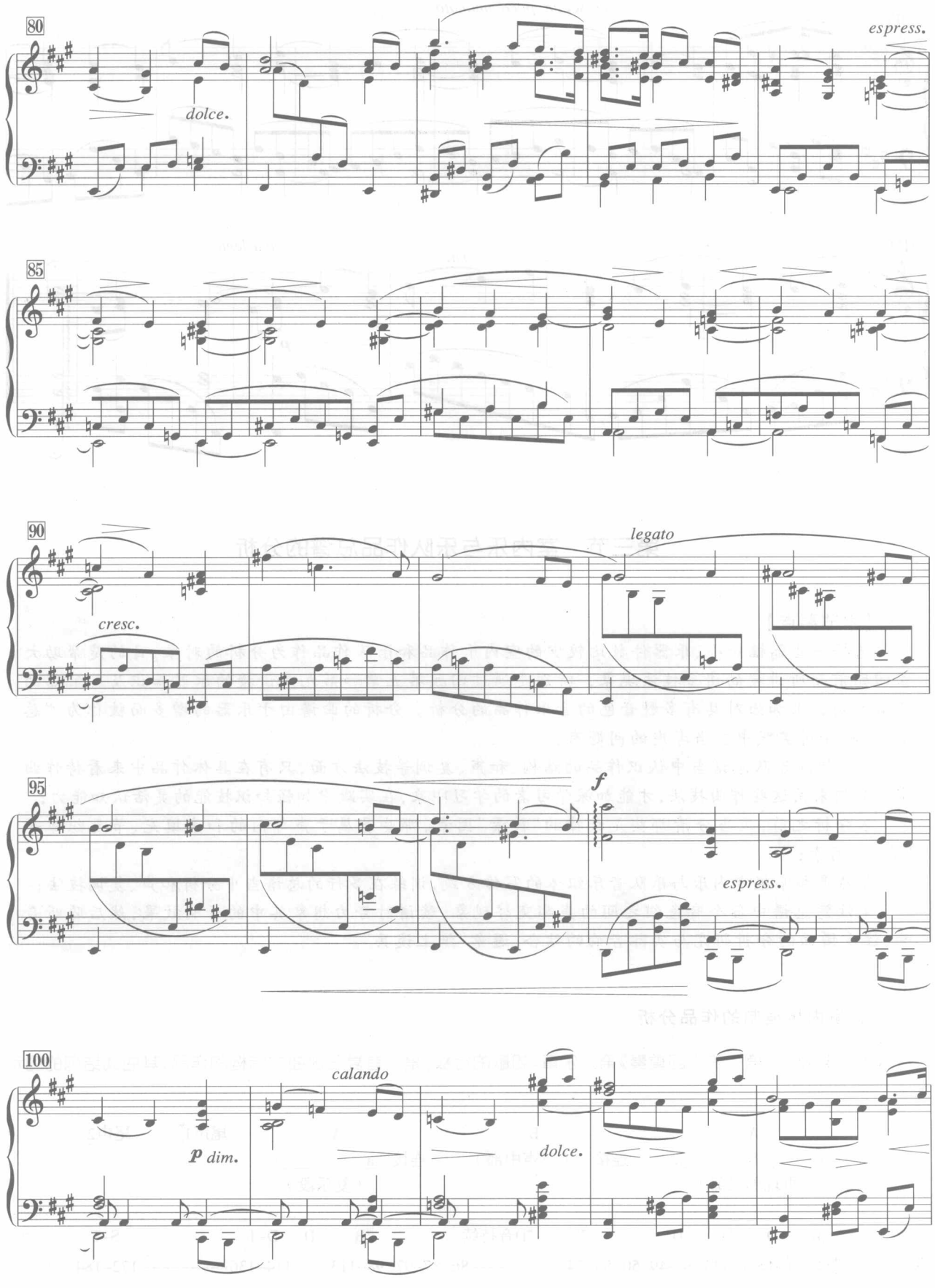
作业 2

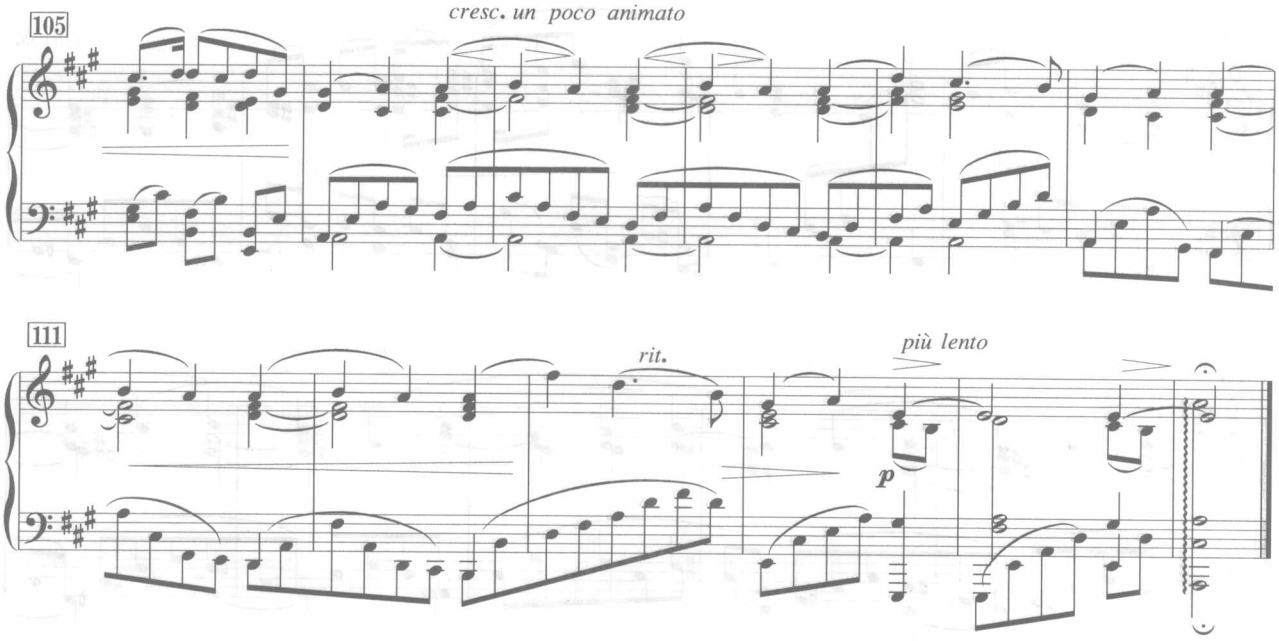
作业 11-2　分析勃拉姆斯的《A 大调间奏曲》，作品 118 之 2。




25
legato
30
f
espress.
p dim.
calando
dolce.
35
cresc. un poco animato
40
45
rit.
più lento
p
p
in tempo
3
50


55
più lento
pp
legato
rit.
u.c.
60
pp
espress.
rit.
rit.
t.c.
65
Tempo primo
p
cresc.
f
70
3
p
rit.
3
75
dol.
pp
rf


80
dolce.
espress.
85
90
cresc.
legato
95
f
espress.
100
calando
p dim.
dolce.



第三节　室内乐与乐队作品总谱的分析

【本节要点】

选择一些篇幅短小、乐器件数比较少的室内乐作品和乐队作品作为分析的对象，目的是帮助大家回顾前面所讲授的诸多技法现象，特别是通过回顾第五章和第九章讲授的乐器知识及其配器的基本原则，来加强对具有多种音色的音乐作品的分析。分析的曲谱由于乐器的增多而被称为“总谱”。在分析实践中应当考虑的问题有：

1.如何在乐队总谱当中认识作品的结构、和声、复调等技法方面，只有在具体作品中来看待作曲家是如何采用这些作曲技法，才能加深学习者的学习印象，在实践中加强知识技能的灵活认知能力；

2.分析之前，应当分清哪些是旋律的“前景”因素，哪些是属于声部内的和声填充、节奏织体等“背景”因素；

3.熟悉和掌握室内乐与乐队音乐织体的写作方式，训练在多行的总谱当中分析和声、复调技法；

4.注意总谱中各个音色组之间的声部交替现象，读谱时努力想象其中的音响效果，然后聆听音响，注重谱面的分析研究与实际音响的结合，避免“纸上谈兵”。

一、室内乐编制的作品分析

柴科夫斯基的《第一弦乐四重奏》第二乐章《如歌的行板》是一首复三部曲式结构的作品，其曲式结构的图示如下：

A　　B　　A¹　　尾声1　　尾声2

a　b　a¹　连接　（三声中部）　连接　a　a¹

（再现单三部）　　（复乐段）

♭B　D　D　D　♭b　♭D音持续　♭B　D　D–T　S–T

小节数：1–16　17–33　34–49　50–53　54----------86　87–97　98–113　114–136---------172–184

作品的曲式结构与调性布局的特点如下：

1.两端 A 的曲式由最初的单三部减缩到再现后的复乐段，从中可以认识到不同小型曲式结构的结构方式为音乐的陈述带来的表现差异。

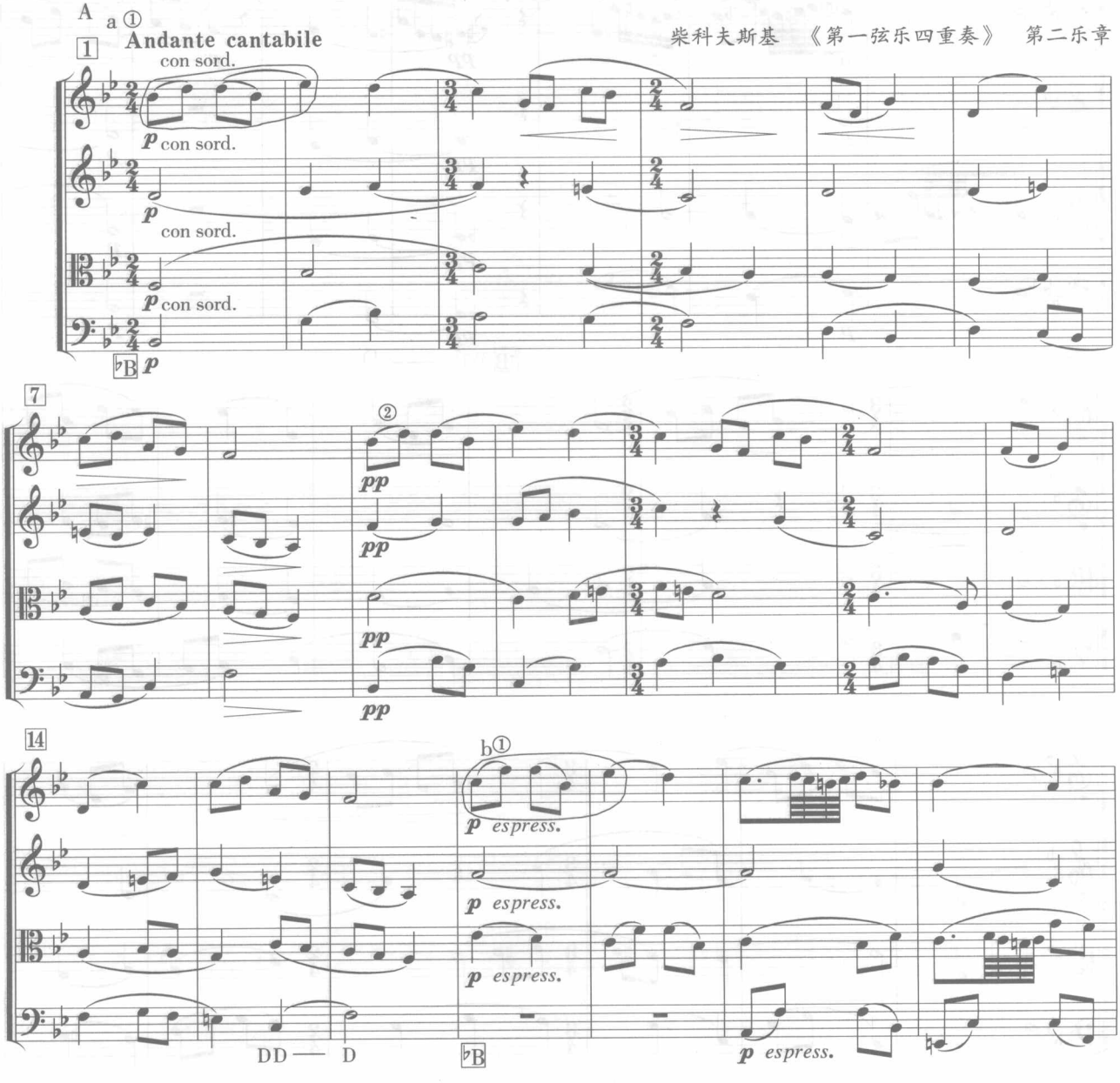
2.复三部曲式的中部分为三声中部（句法结构完整，调性明确）和插部式（细碎的展开方式）两种。整曲的主部和声一致，是以降 D 音高的持续来暗指构思中的调性关系。降 D 音在降 b 小调是主和弦的三音，在降 D 大调又是主和弦的根音，由此暗示这两个大小调调性的并存的可能性。

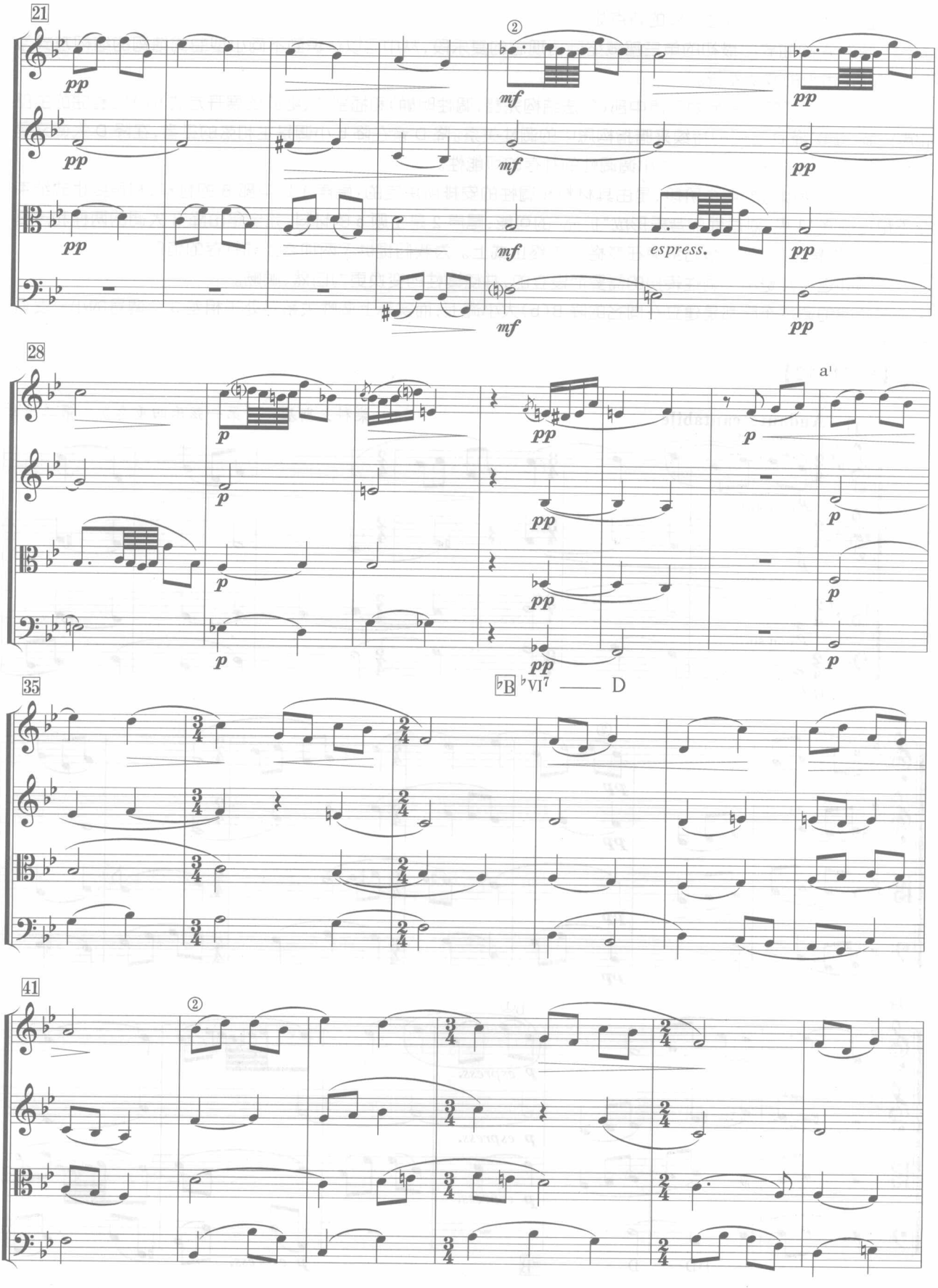
3.尾声之所以分为两个阶段，是由其材料和调性的安排所决定的：尾声 1 是中部 B 的材料，和声终止式结束在不稳定的降 VI 级，对后面的音乐形成“扩充”的可能；尾声 2 是主题 a 的材料，完全是由降 B 大调的两种和声终止式构成，先是正格终止，最后结束在变格 S-T 终止式上。为我们提供了两种终止式并存的范例。

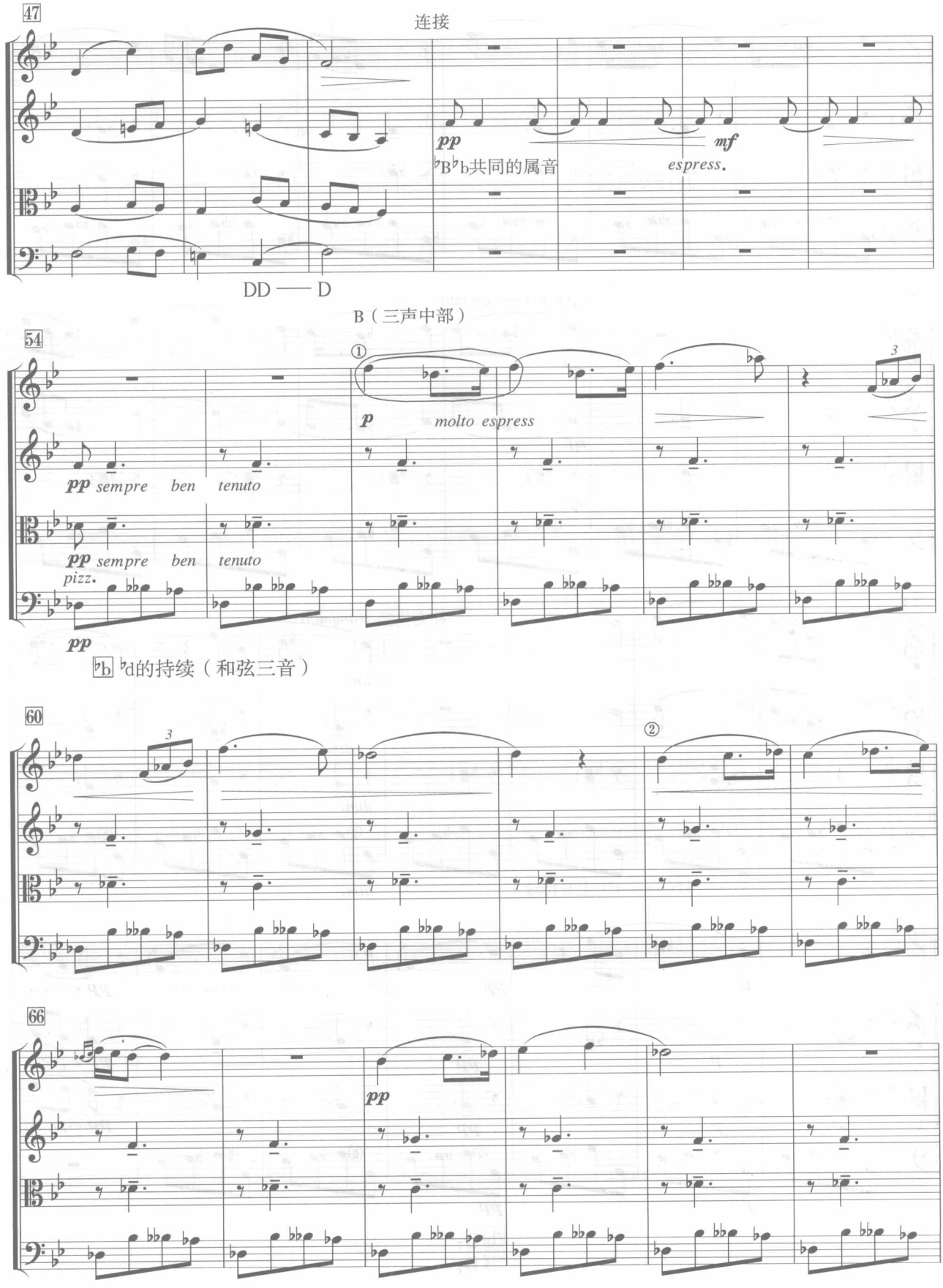
4.两处连接都是由于调性转换的需要而设立的，并使调性的变换更为自然、顺畅。

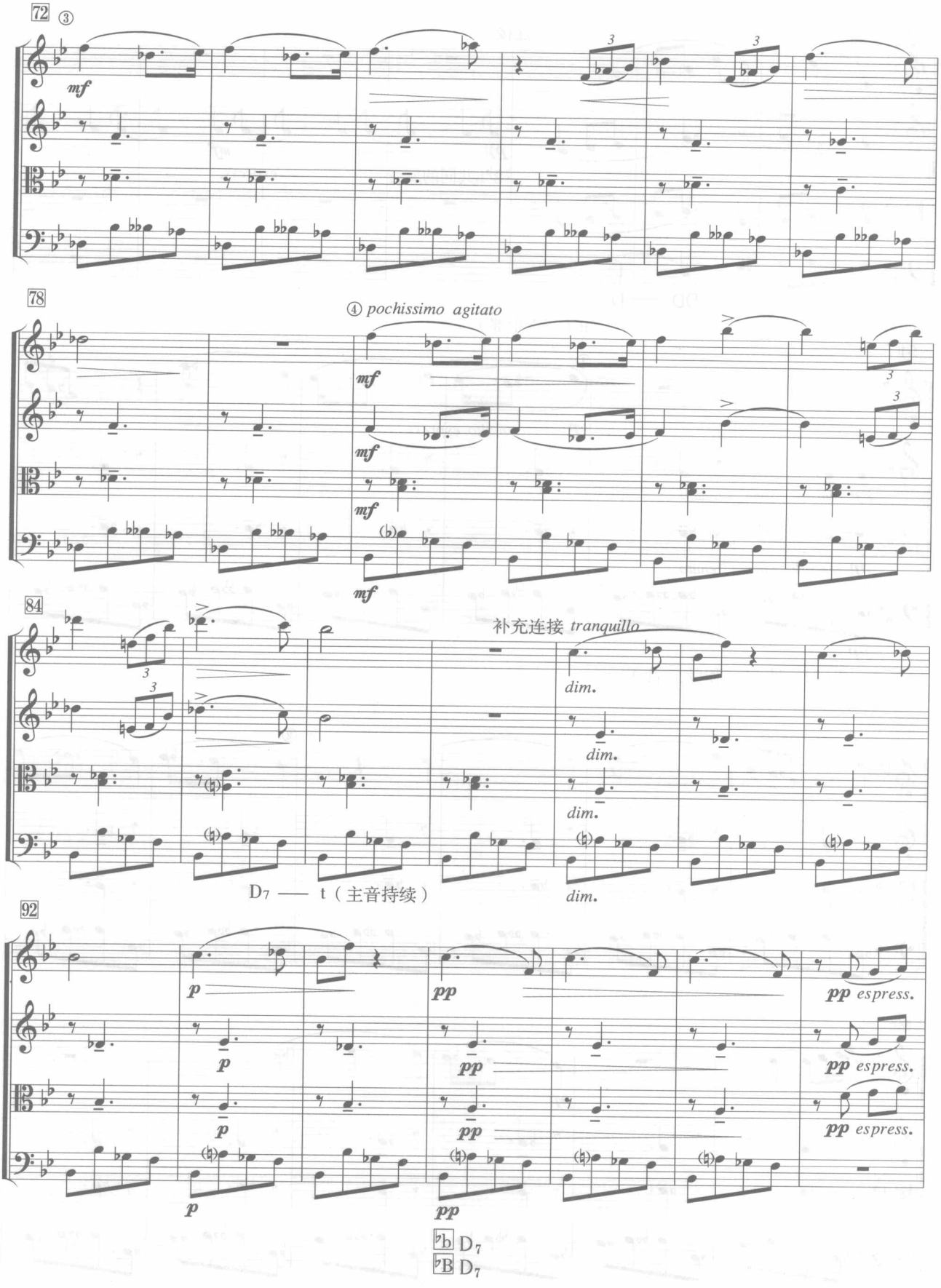
5.全曲的调性布局都是建立在同名的降 B(b)大小调上，而实际上调性关系是处于相差 3 个调号的小三度调性关系上。

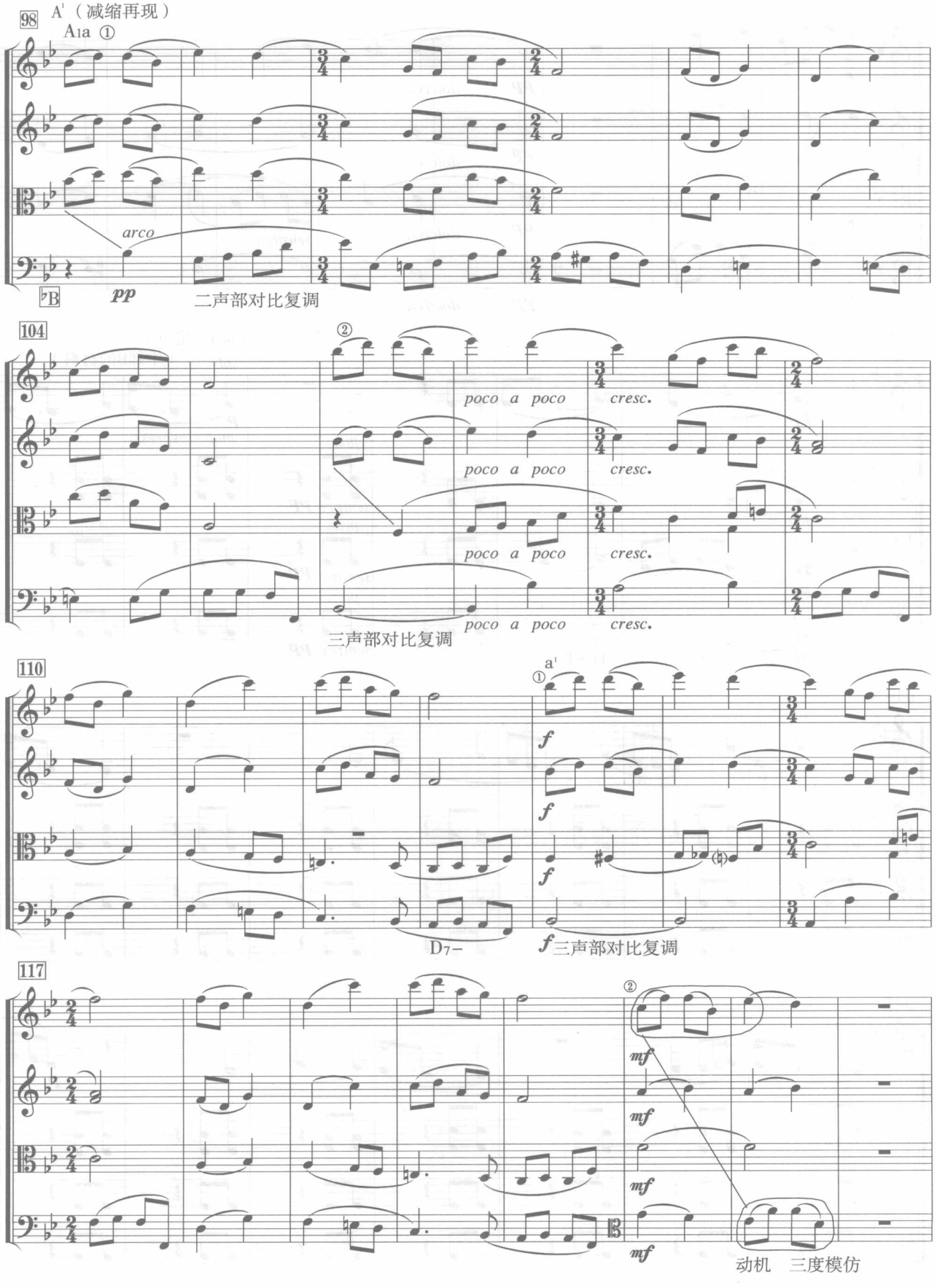
【例 11-12】

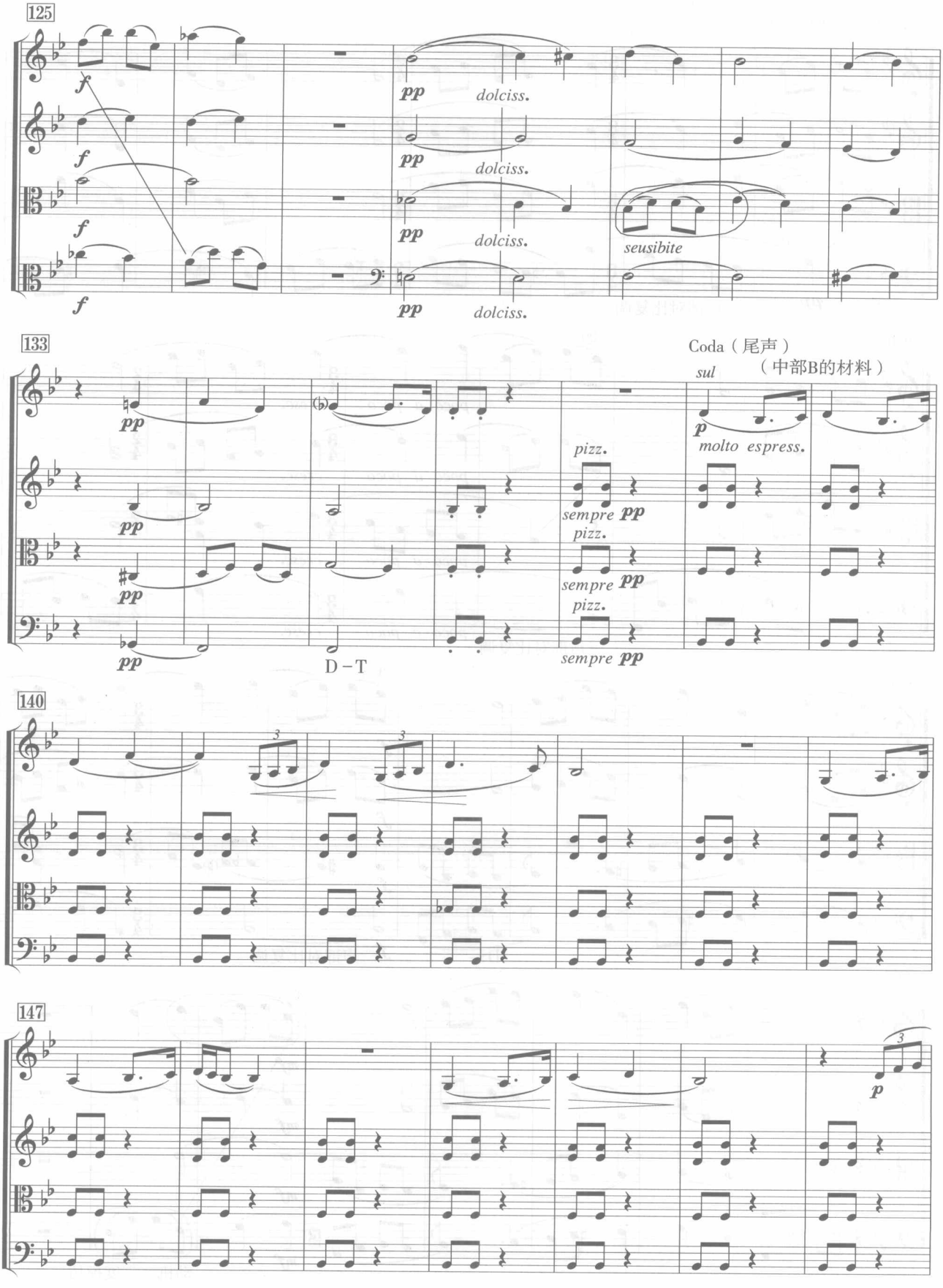


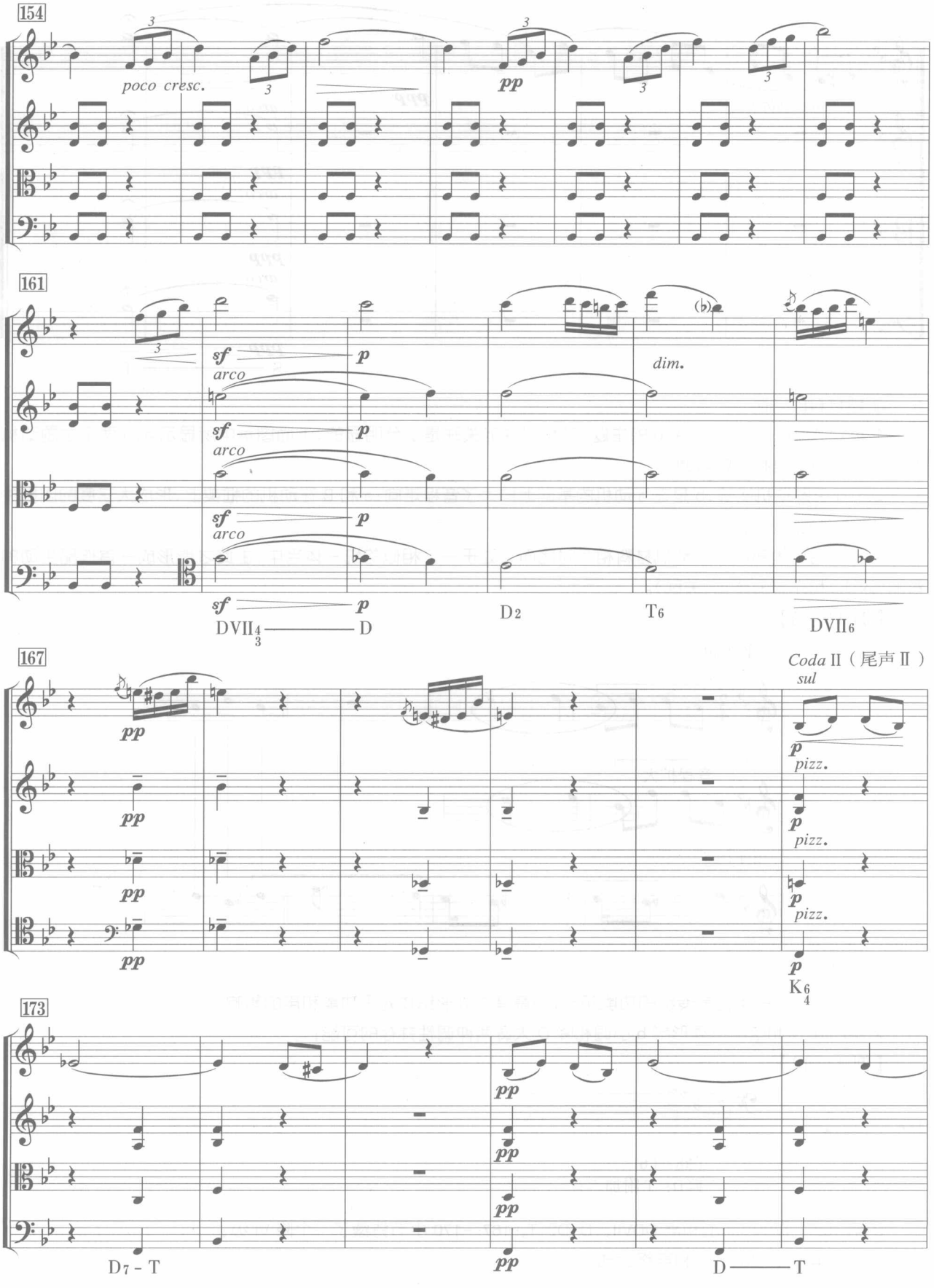

21
②
pp
mf
espress.
28
a¹
35
♭B ♭VI⁷ —— D
41
②

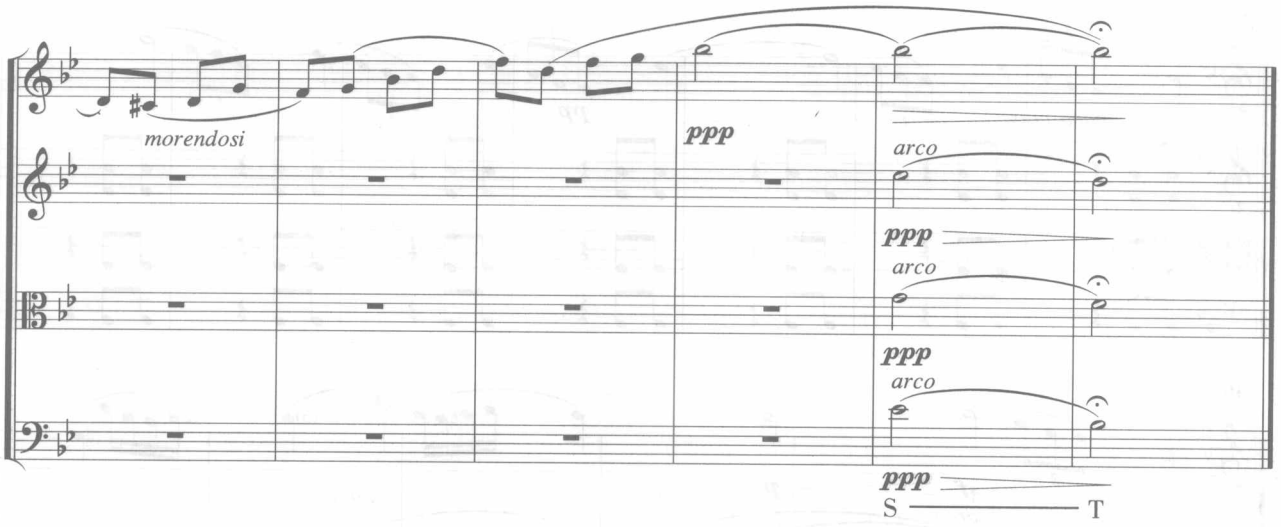

47
连接
pp
♭B♭b共同的属音
mf
espress.
DD —— D
B（三声中部）
54
①
p
molto espress
pp sempre ben tenuto
pp sempre ben tenuto
pizz.
pp
♭b ♭d的持续（和弦三音）
60
②
66
pp


72 ③
mf
78
④ pochissimo agitato
mf
84
补充连接 tranquillo
dim.
D7 —— t（主音持续）
92
p
pp
pp espress.
♭b D7
♭B D7


98
A¹（减缩再现）
A1a ①
arco
♭B
pp
二声部对比复调
104
②
poco a poco
cresc.
三声部对比复调
110
a¹
①
f
D7–
f三声部对比复调
117
②
mf
动机 三度模仿


125
f
pp
dolciss.
seusibite
133
Coda（尾声）
（中部B的材料）
sul
p
molto espress.
pizz.
sempre pp
D－T
140
147
p


154
poco cresc.
pp
161
sf
p
arco
dim.
DVII4/3 — D
D2
T6
DVII6
167
pp
Coda II（尾声 II）
sul
pizz.
K6/4
173
D7 - T
D — T



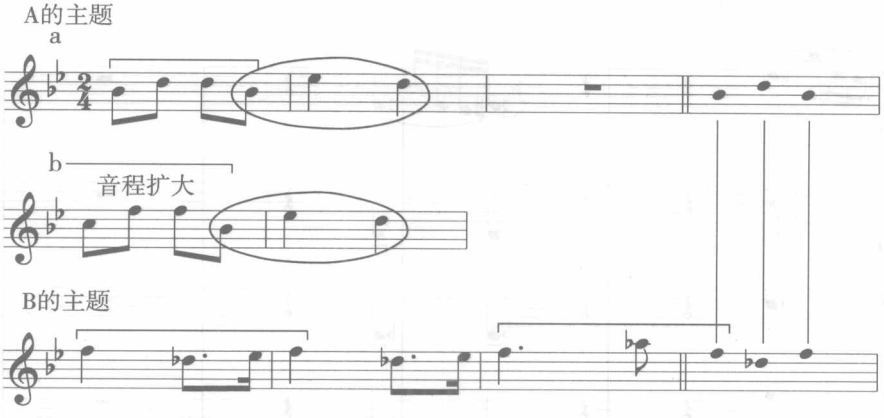
主题材料的对比

1.纵观 A 中的两个乐段 a、b 的主题，其相似性的关联是十分明显的，下面图示中所显示 a，b 两个主题动机中的第 2 小节都是相同的音调；

2.a、b 主题动机比较，b 是在 a 动机的基础上扩大了音程走向；a 和 B 在动机的框架上，形成大三度的倒影关系（如图式末尾所示）；

3.音乐结构内部的主题动机材料相互对比而又处于一个相似的统一体当中，由此才能形成一首作品生动的音响（对比）和完整的感觉（关联）。

【例 11–13】

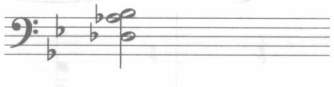


和声特点

1.A 段基本上采用的是传统的功能和声，注意其中线形织体对于功能和声的影响；

2.中部降 D 和弦的持续形成 b 小调和降 D 大调两种调性并存的可能；

【例 11–14】



降b：t 6
降D：T 附加六音

3.第 162—170 小节的和声 $DDVII_{34}$-D-D2-T_6；167—170 小节持续了一个降 VI 级；

4.注意尾声 2 中的几个和声终止式。

复调的特点

作品主要以和声式的主调方式写作。但也不乏复调的灵活运用。如：

1.第 19—20、25—29 小节之间第一提琴与中提琴之间形成的模仿复调关系；

2.第 98—99 小节上三声部与大提琴声部间形成的二声部对比复调关系；106 小节由第一、二小提琴——中提琴——大提琴形成的三个声部层次，在线条构成上各不相同，由此形成三声部对比复调的关系；第 114 小节也有类似情况；

3.122 小节两端声部形成的八度模仿关系。

配器特点

弦乐四重奏属于同类的单一音色配置，因而要想追求音色上的突破，需要注意音域的合理分配、各个音区不同音色的结合、演奏方式的多样化、声部层次的各种组合方式，等等。

1.注意 a 部分线条式的和声写作与 b 部分模仿复调的不同写法；特别是其中拉奏连线的使用，对于上下声部之间的对比以及对于音乐表情效果而言所带来的听觉印象；

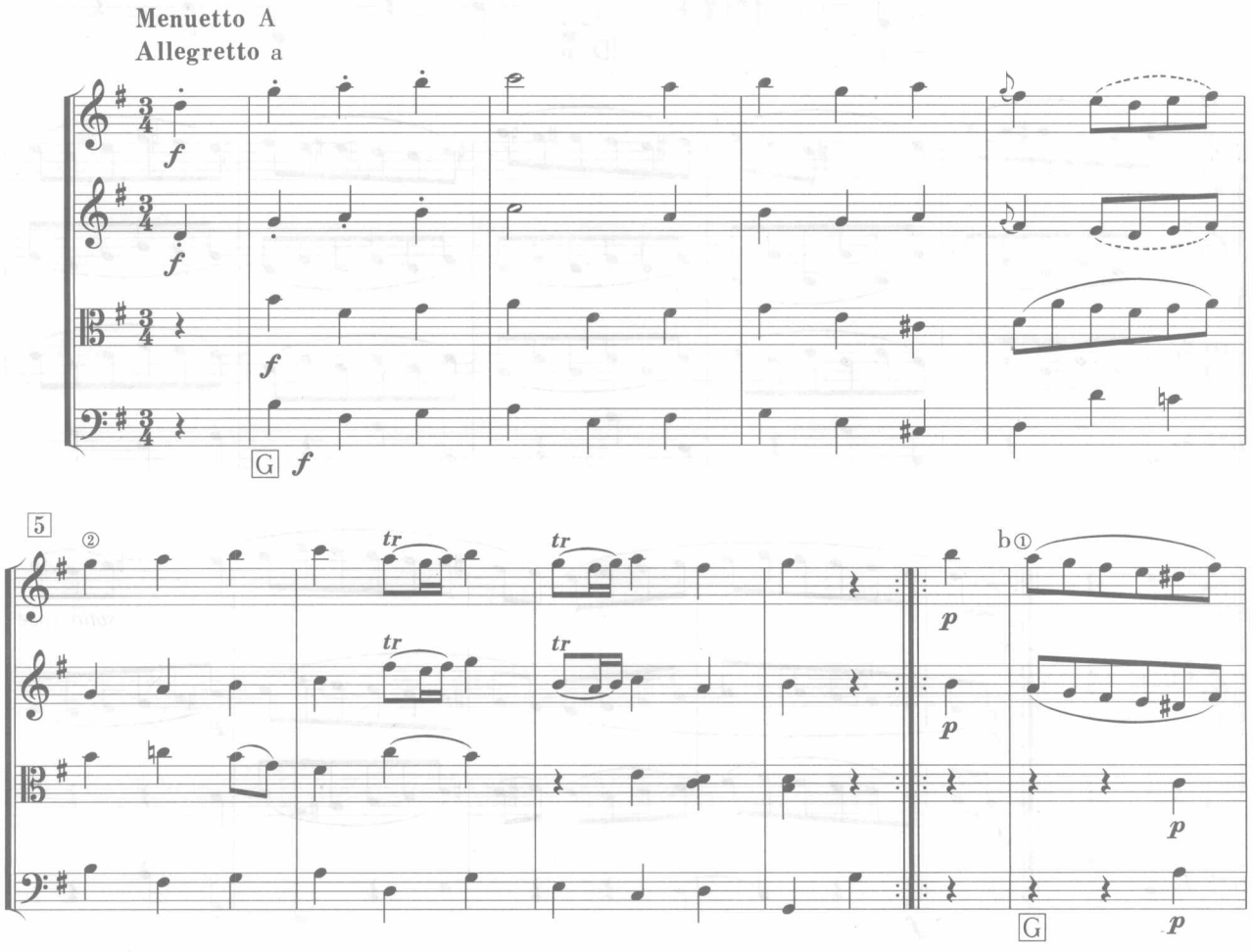
2.注意 A 部分拉奏的长音与 B 段大提琴声部拨奏持续与中间两个声部持续所形成的背景效果和节奏关系；第 137—161 小节下方三个声部拨弦与第一小提琴在超低音区的配置，所产生的表现效果；

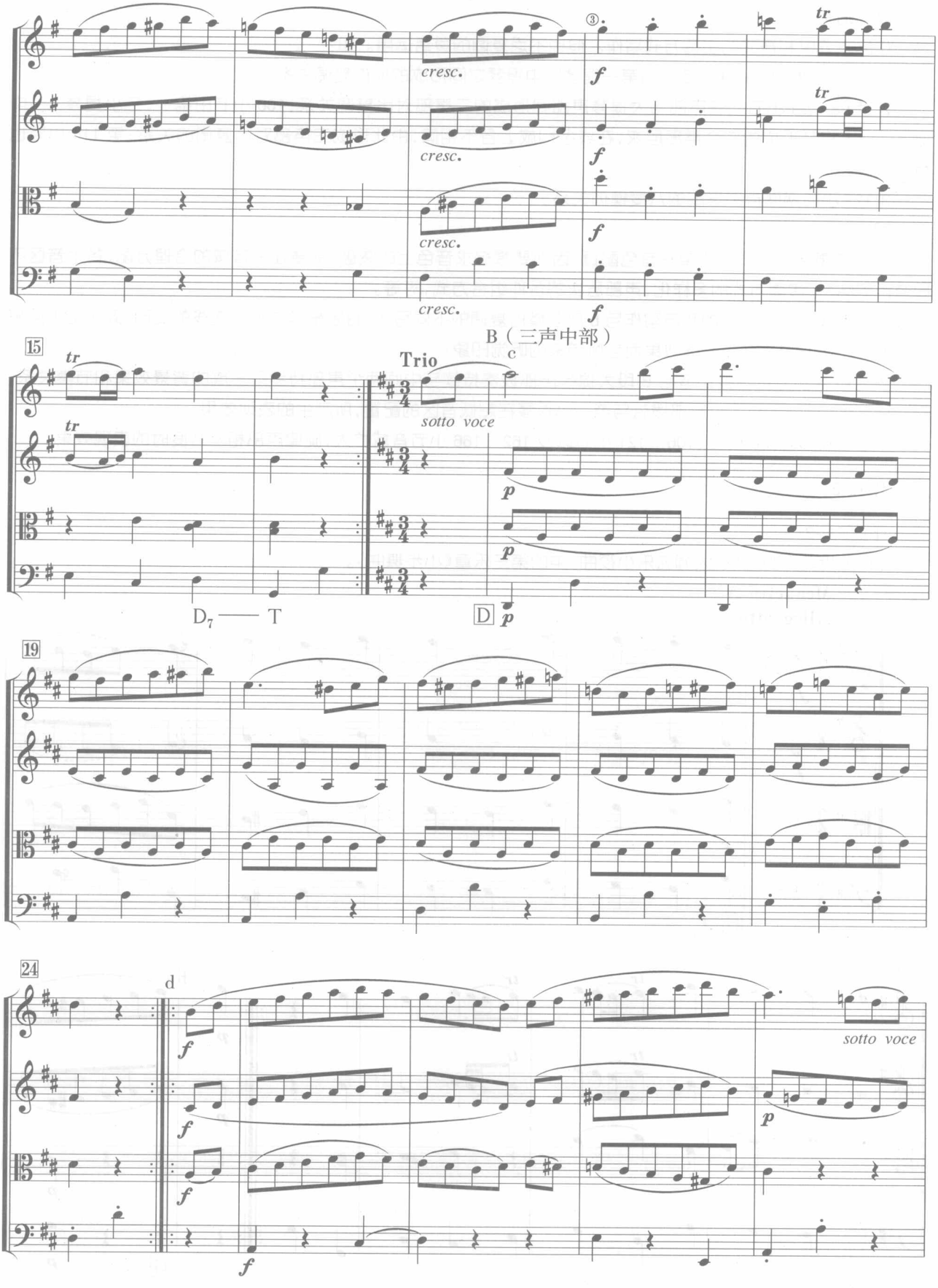
3.注意第 80—86 小节、106—121 小节以及 162—166 小节音域扩大，旋律声部相差八度时的表现效果。

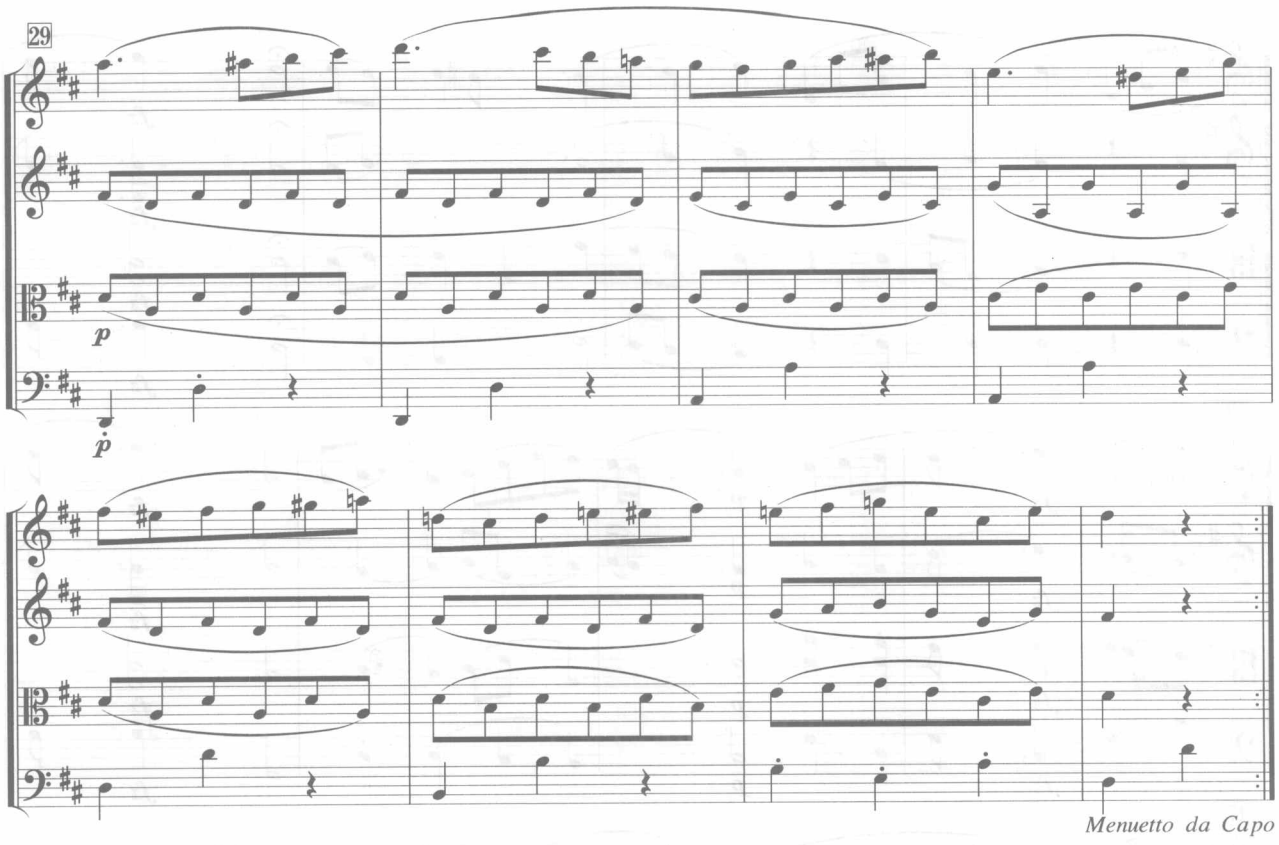
作业 3

作业 11-3

(1)分析莫扎特的《G 大调弦乐小夜曲》中的第三乐章《小步舞曲》。

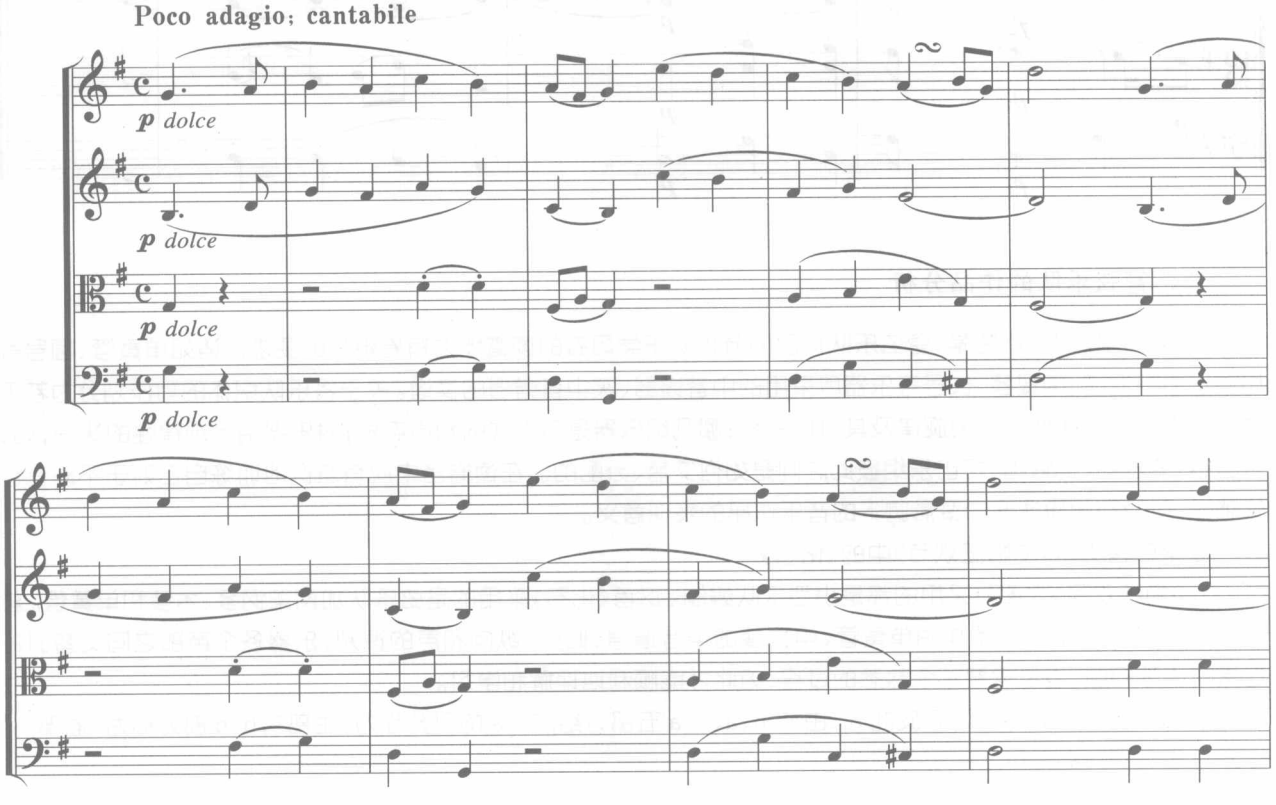


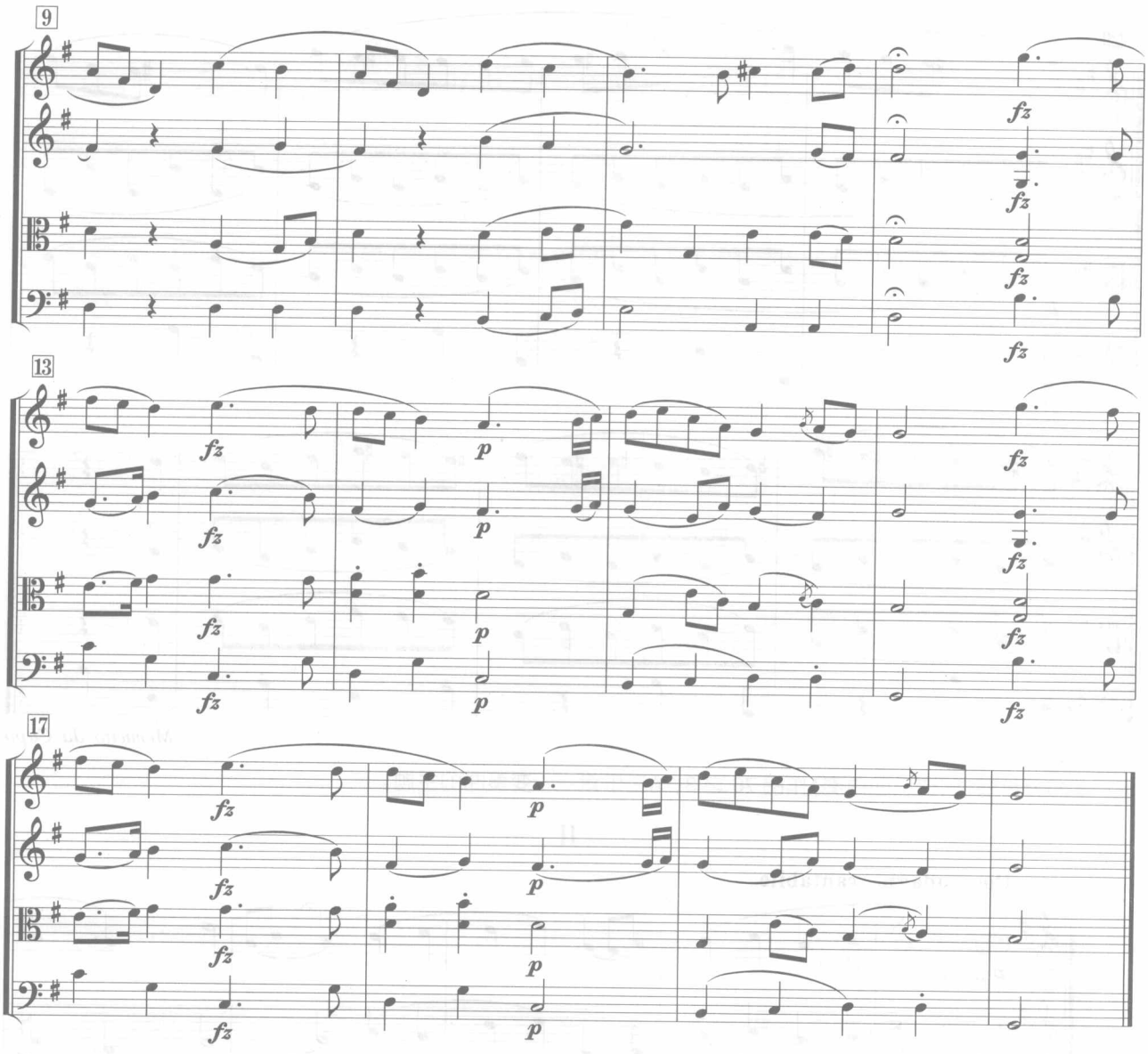

cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
③
f
f
f
f
tr
tr
B（三声中部）
15
tr
tr
Trio
c
sotto voce
p
p
p
D7 —— T
D
19
24
d
f
f
f
f
sotto voce
p



(2)分析海顿《弦乐四重奏》作品 76 之 3,第二乐章——变奏曲的主题。

II





二、管弦乐队的作品分析

与室内乐作品不同的是，管弦乐队作品的分析对于学习者的读谱能力有着更高的要求。诸如单簧管、圆号等移调乐器的读谱、中提琴、长号等乐器所采用的中音谱号、次中音谱号的读谱。关于将乐队织体的写作划分为若干类别的层次，如，哪些是主要旋律及其对位关系；哪几组乐器是节奏式的和声声部；对乐器组合规律性的认识，如，木管组、弦乐组、铜管组、打击乐组彼此之间是如何交替、分配的。在读谱当中应有意识地训练自己对于不同音色的感受，以及在相应速度力度影响下的音乐作品的表现意义。

圣桑的管弦乐《动物狂欢节》中的《化石》

《动物狂欢节》大部分采用的都是小型乐队编制。这首《化石》采用的是弦乐队加两架钢琴、木琴和单簧管。总谱阅读的难点主要在于降 B 调单簧管、中提琴的中音谱号；此外，纵向和声的识别、乐器各个声部之间交替时的连贯阅读等问题，也是需要一个熟悉的过程，如此才能顺利地理解和学习。

这部作品的曲式结构为回旋曲式，由 a、b、a、c、a 五部分组成。a 的部分称为“主部”，b、c 部分称为“插部”：

	a（乐段）	（a）	b（乐段）	（连接性质）	a（乐段）	（a）	c（乐段）	a
局部小节：	5+4	重复	4+4	8（新材料）	5+4	重复	8+7	5+4
调性：	[g] D–t		[♭B] SII$_6$–D$_7$–T	[♭B–♭E] D$_7$–T	[g] D–t		[♭E] D$_{34}$–T	[g] S–D–t
小节数：	1–9	9–17	18–25	26–33	34–41	42–49	50–64	65–72

上方的一二层表示总谱的材料：由乐段规模的 5 个部分（包括重复）组成。局部小节说明的是乐段内部的组成形式。

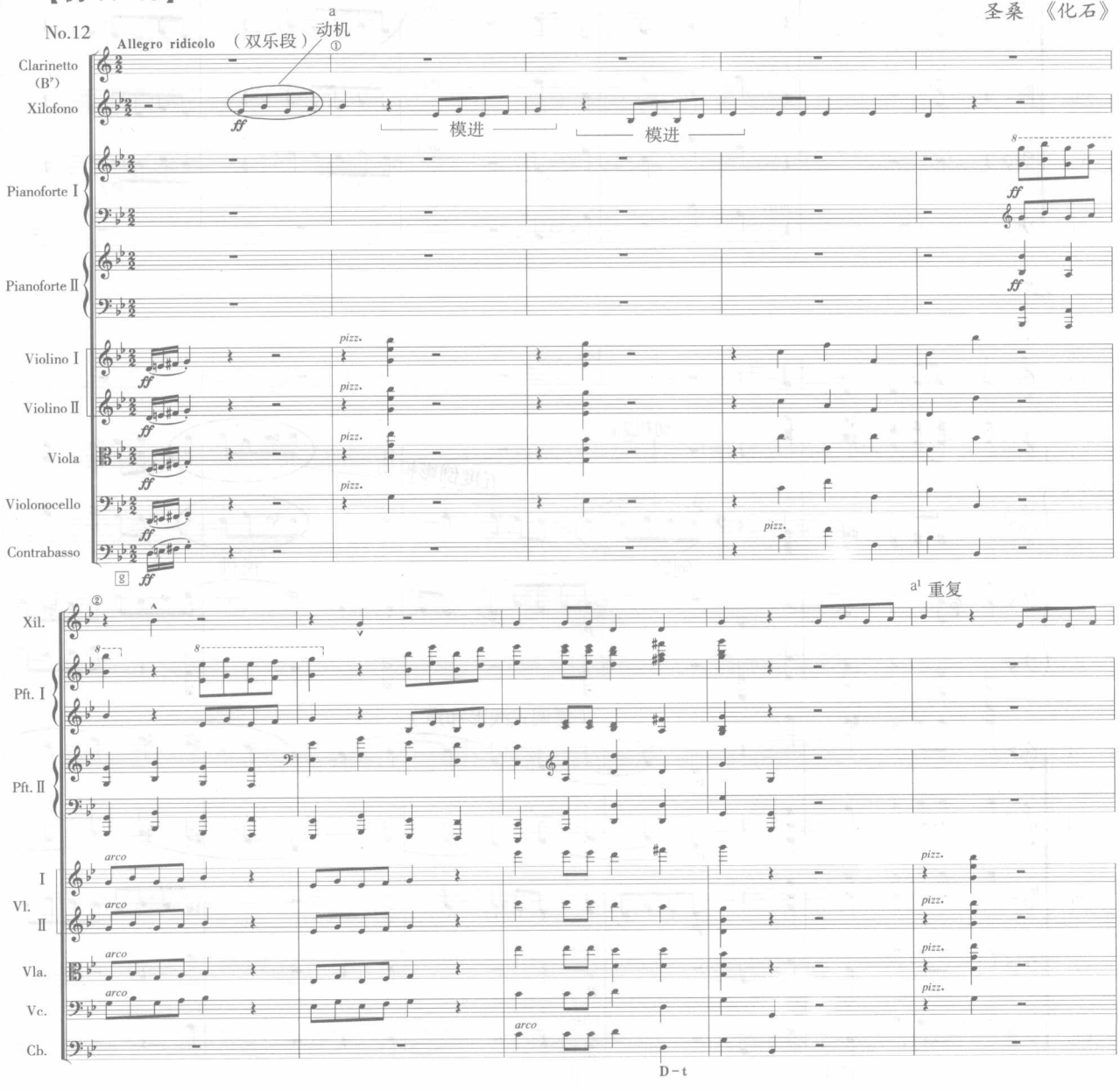
调性一栏表示每一个曲式部分的大小调性及其终止式，有了终止式，才能说明乐段结构的完成。

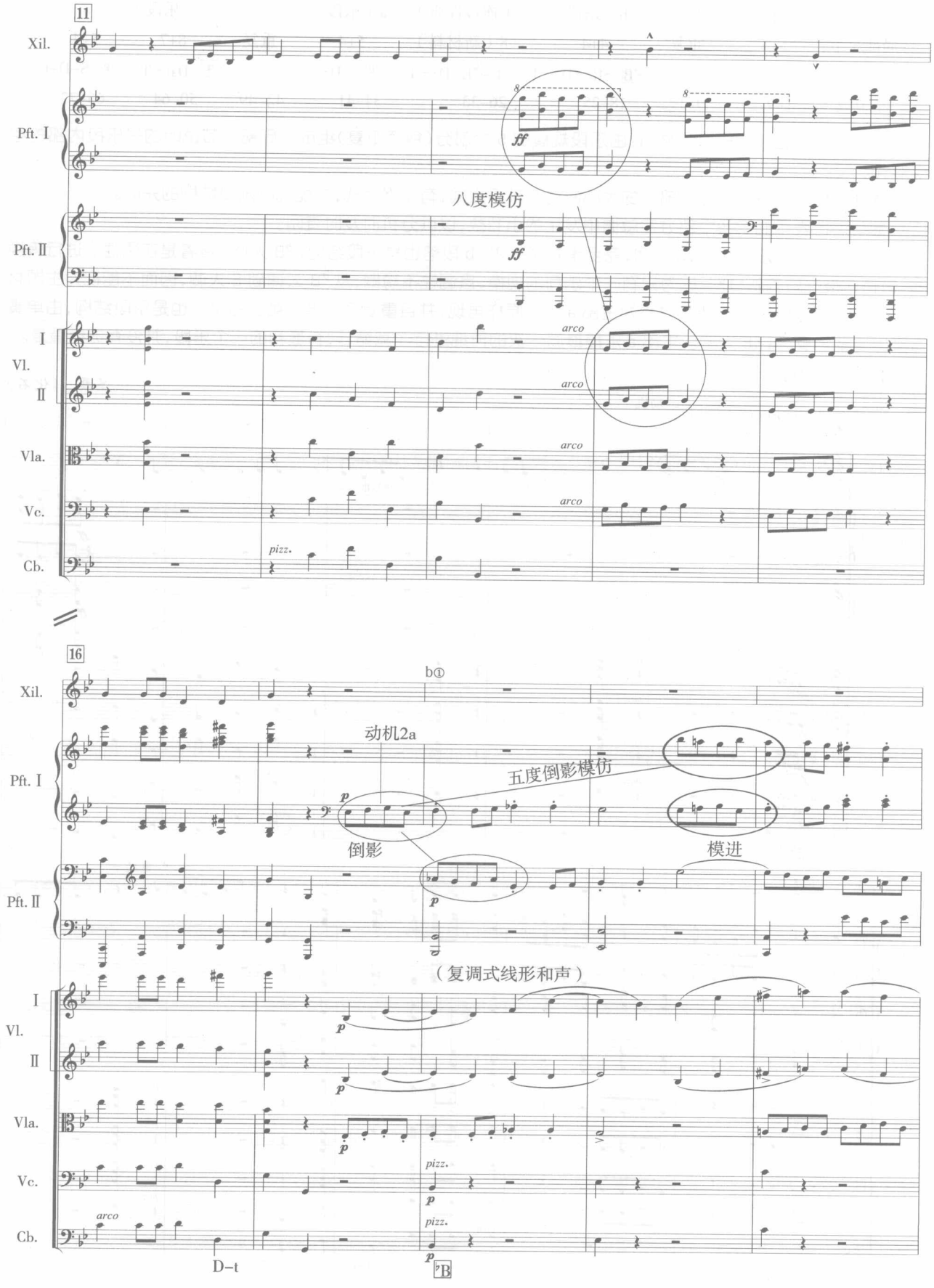
最后一行表示曲式各个部分在总谱中发生的小节数，以供分析时及时查阅。

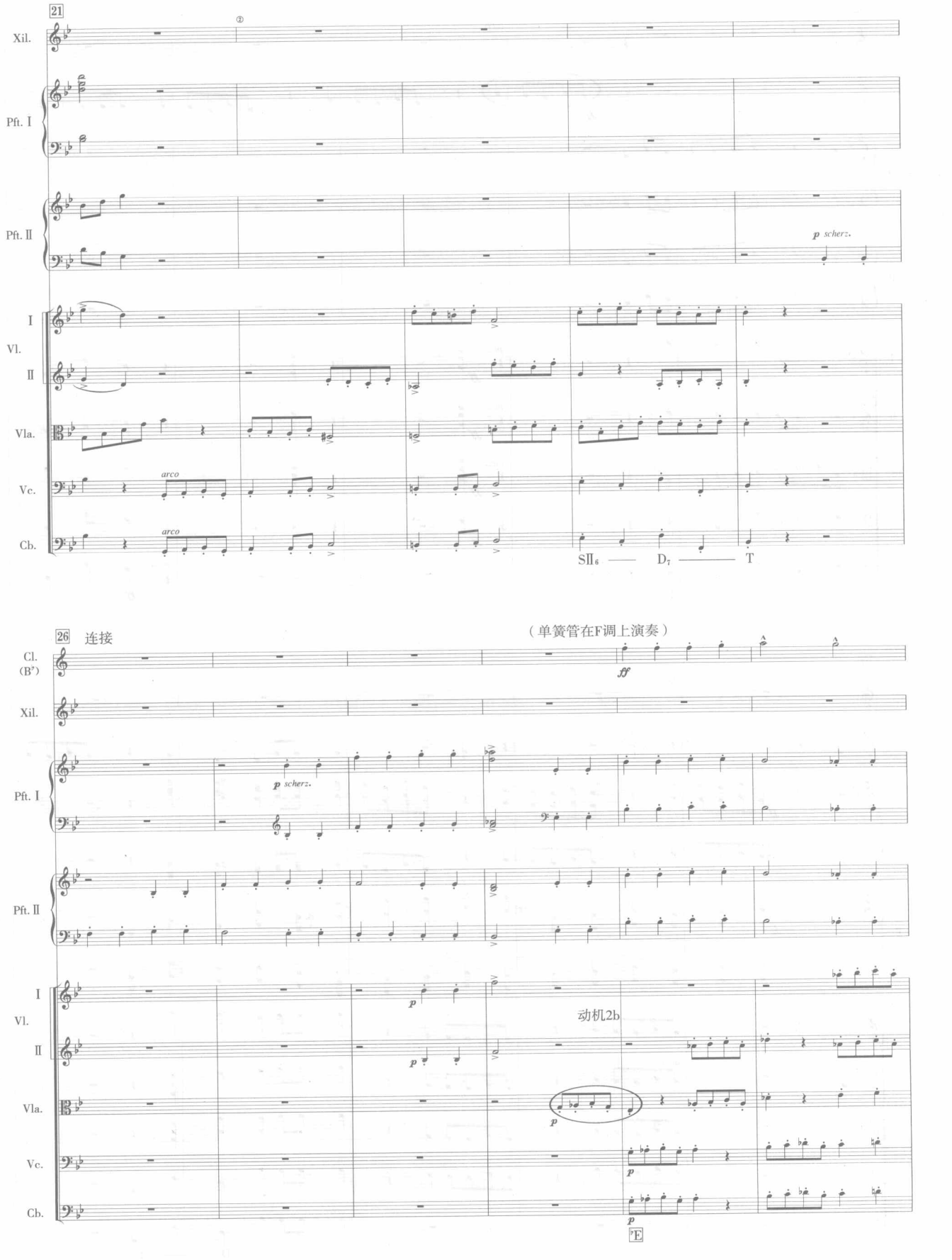
第一部分 a 为乐段结构，g 小调，完全重复了一次。b 段落也是乐段结构，♭B 大调。接着是在调性上进行转换的、带有连接性质的新材料，因为只有一个乐句的规模，且调性不稳固，从♭B 大调到 E 大调，因而不能视为主题材料，它引用了《小星星》的主题；之后为主部 a 段的原样再现，并且重复了一遍。第二插部 c 也是乐段结构，由单簧管奏出主要的旋律，♭E 大调。主部 a 乐段最后一次的再现进行了减缩，只有最初的一个乐段，并没有进行重复。

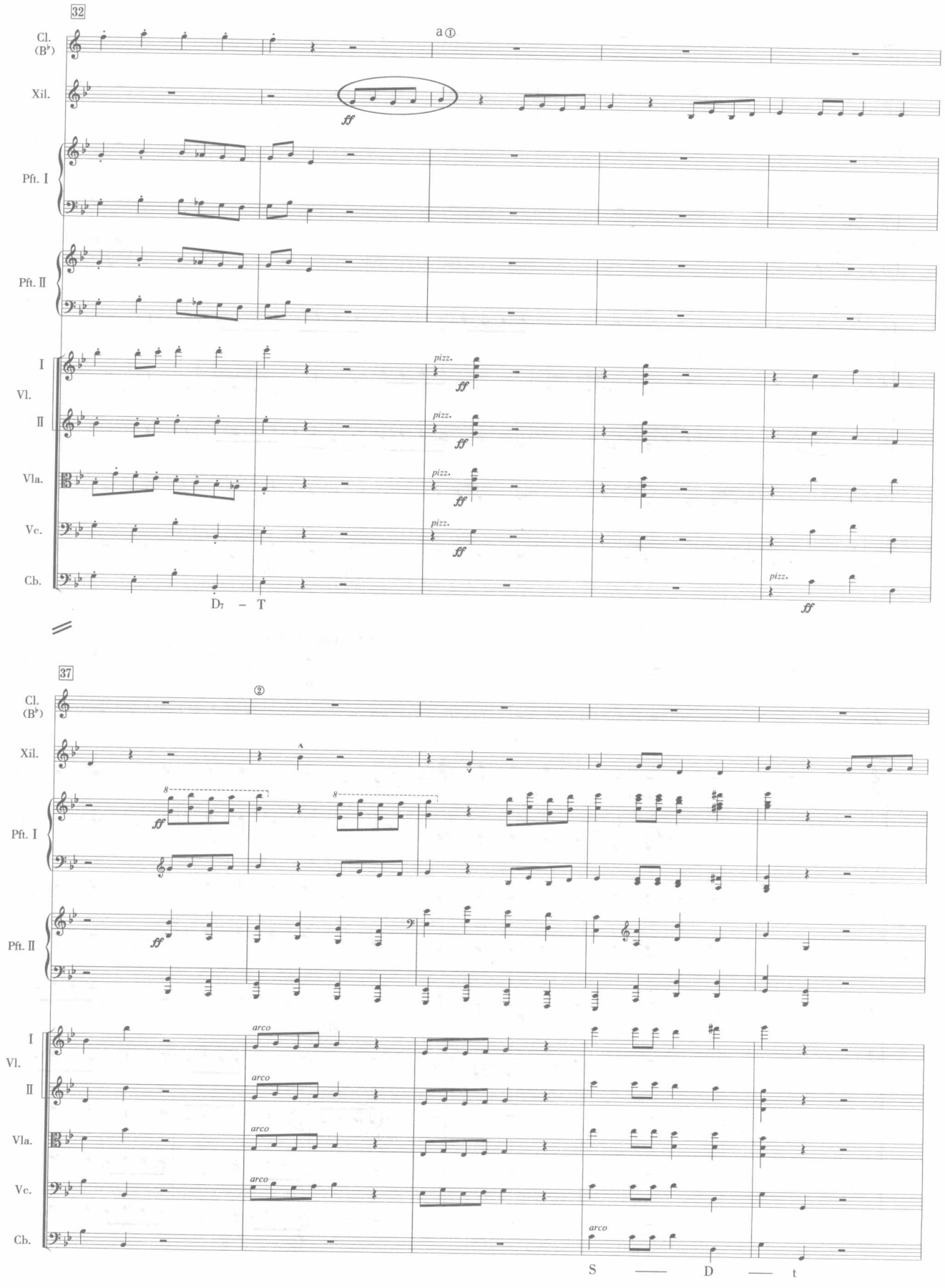
【例 11–15】

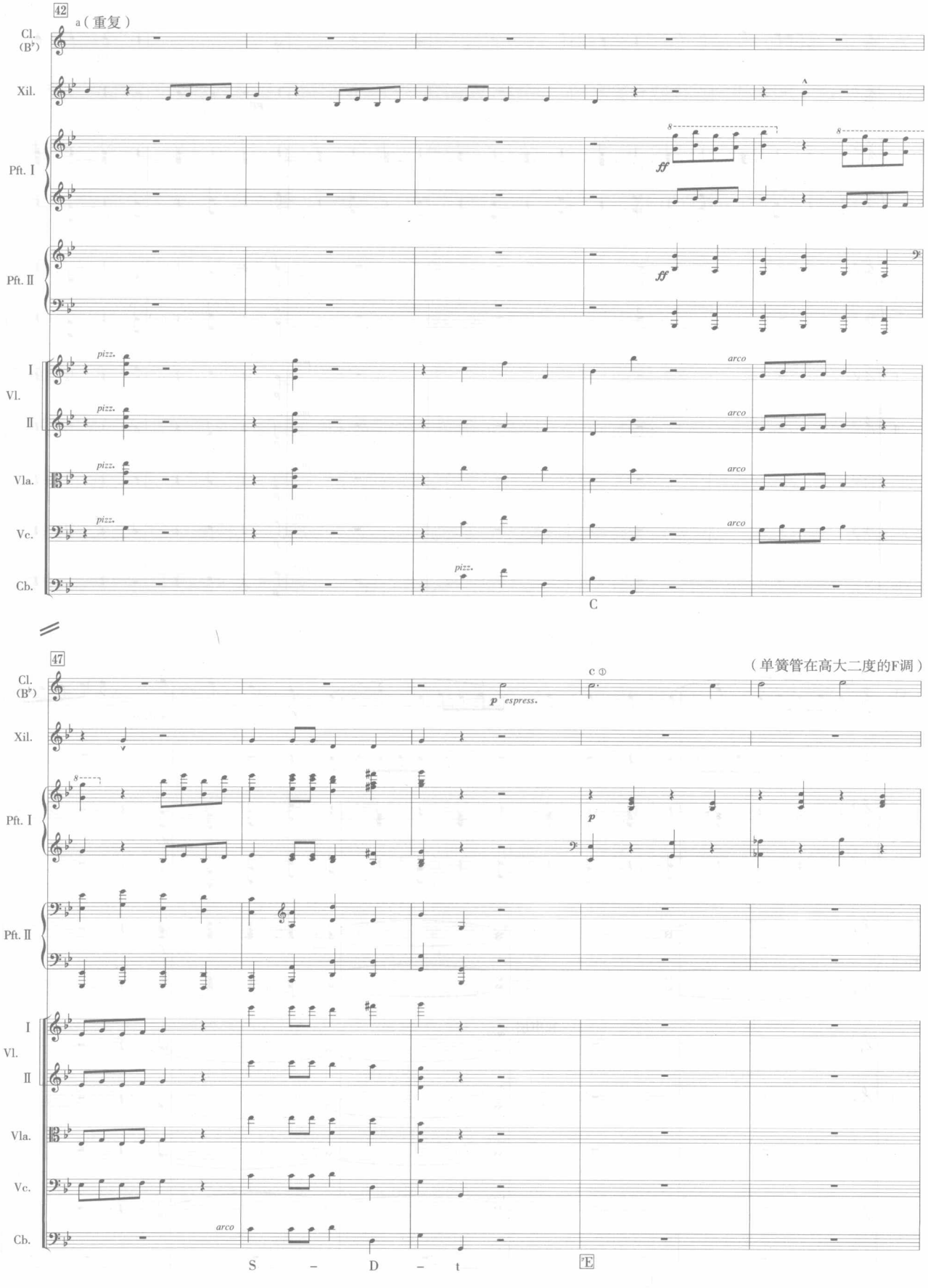
圣桑 《化石》

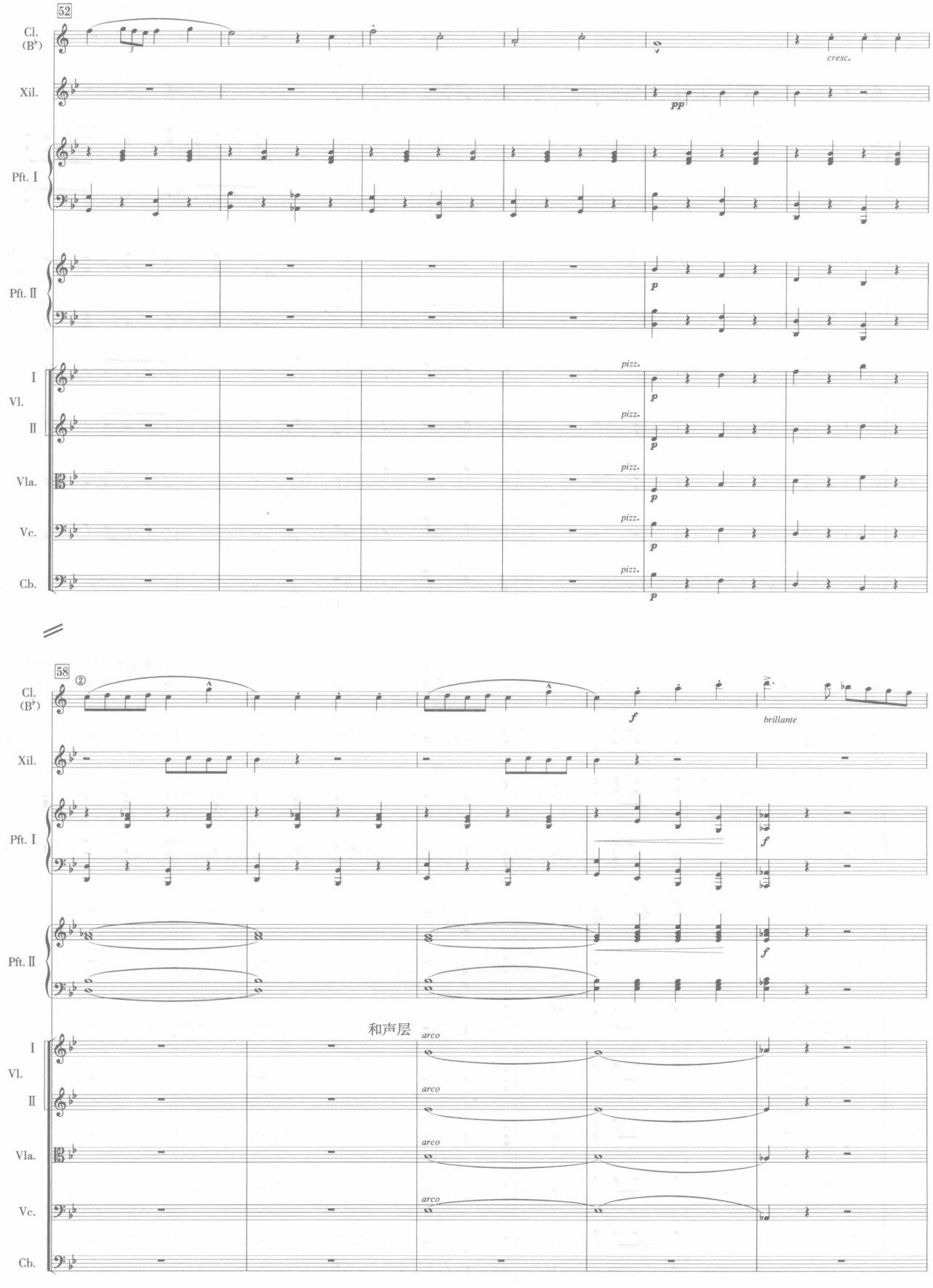


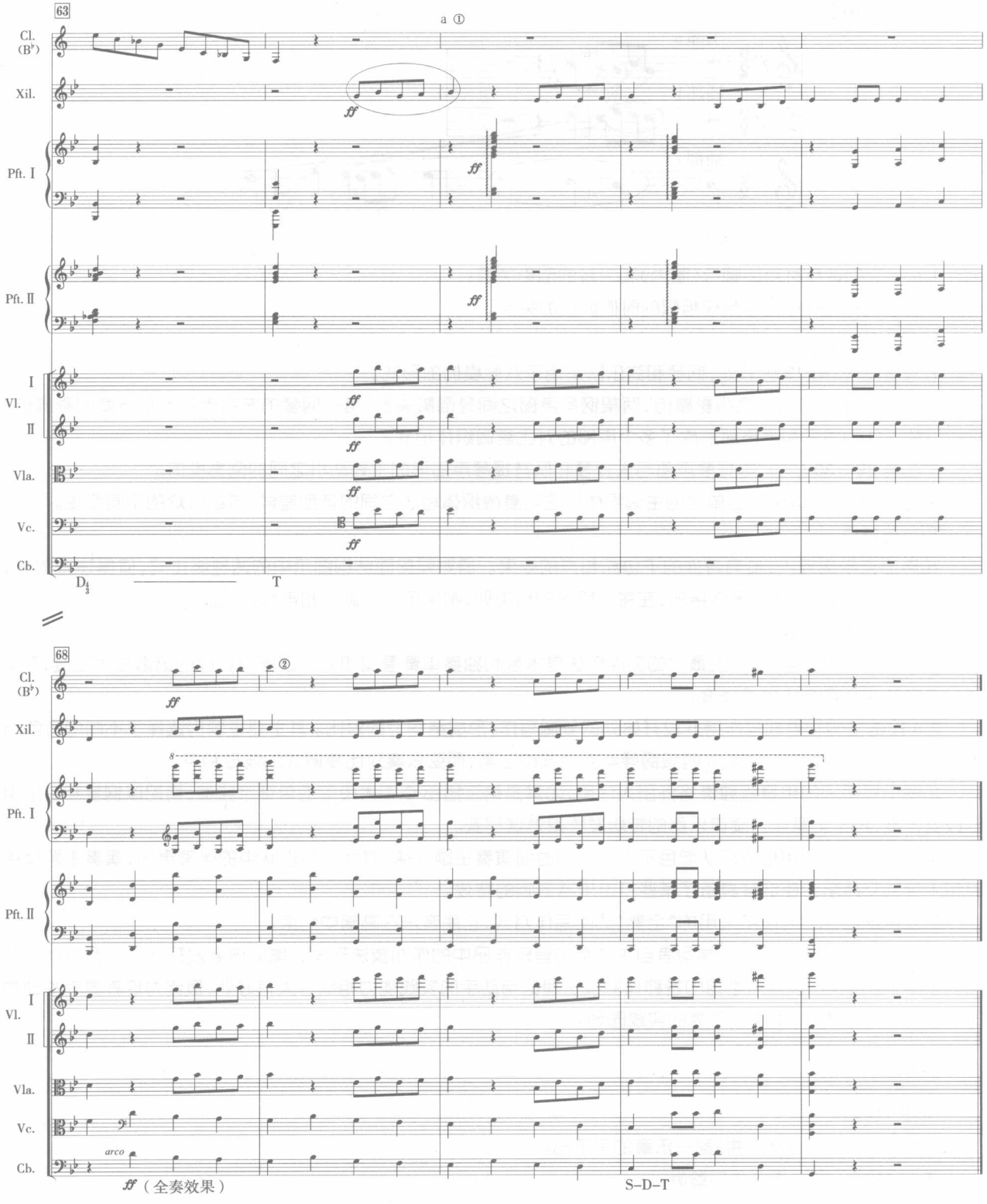

11
Xil.
Pft. I
Pft. II
I
Vl.
II
Vla.
Vc.
Cb.
ff
八度模仿
arco
pizz.
16
b①
动机2a
五度倒影模仿
倒影
模进
p
（复调式线形和声）
arco
pizz.
D–t
B


21
Xil.
Pft. I
Pft. II
p scherz.
I
Vl.
II
Vla.
Vc.
arco
Cb.
arco
SII6 —— D7 —— T
26 连接
（单簧管在F调上演奏）
Cl. (B♭)
ff
Xil.
Pft. I
p scherz.
Pft. II
I
Vl.
II
动机2b
Vla.
Vc.
Cb.
E


32
a①
Cl. (B♭)
Xil.
ff
Pft. Ⅰ
Pft. Ⅱ
Ⅰ
Vl.
Ⅱ
Vla.
Vc.
Cb.
pizz.
ff
D7 – T
37
②
8
arco
S —— D —— t


42
a（重复）
Cl. (B♭)
Xil.
Pft. Ⅰ
Pft. Ⅱ
Vl. Ⅰ
Vl. Ⅱ
Vla.
Vc.
Cb.
ff
pizz.
arco
C
47
（单簧管在高大二度的F调）
c ①
p espress.
p
S – D – t
E


52
Cl. (B♭)
Xil.
Pft. I
Pft. II
I
Vl.
II
Vla.
Vc.
Cb.
cresc.
pp
p
pizz.
58
②
f
brillante
和声层
arco

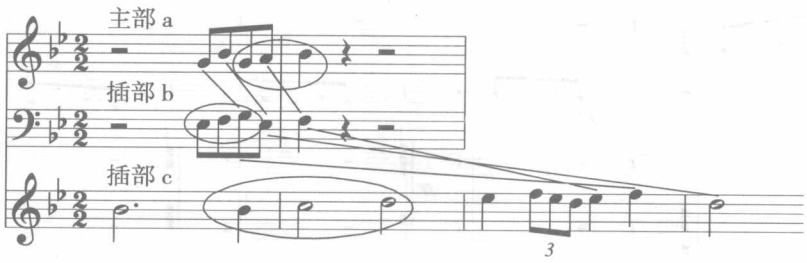


音乐材料的特点：

乐曲的主题是由 这样的节奏型及其音高动机而构成，这个节奏型的动机在乐曲的发展中起到了非常重要的作用，并在随后的发展中进行了各种变化。如第 17—25 小节插部 b，就是从主题动机中演变而来。

比较主部 a 和两个插部 b、c 的材料，可以发现其中的密切演变关系：

【例 11-16】



注意上方图示中的几个特点：

1.a、b 之间音程材料的顺行（圈内）和三音的倒影关系；

2.c 与 a、b 之间存在着音程相似的时值扩展的关系。

复调的特点：

1.八度模仿：第 13 小节处，钢琴和弦乐队采用了八度模仿的形式。

2.第 17、18 小节为五度倒影模仿，两架钢琴声部之间是倒影关系；第一钢琴的左右手部分是五度倒影模仿。它们与弦乐队的线形和声声部形成了多个声部的对比复调织体形式。

3.在第 29—30 小节，中提琴声部与大提琴和低音提琴声部形成主要动机之间的倒影模仿。

由此，我们还可以比较出单纯的主调织体写法与复调织体写法之间的音型差异，带给听众的不同感受。

和声的特点：

和声语言平易近人，没有特殊的不协和和声的效果。请对照前面结构图示中的调性终止式，值得注意的是，无论是乐曲的主部、插部还是连接部，在每个段落的结束处，都采用了完满的和声终止式。

配器的特点：

1.在这首作品当中，配器上最大的亮点应该是木琴和独奏单簧管的加入。注意单簧管的记谱高大二度，在 C 调记谱中的实际音响应当是降 B。

2.a 段的主调和声式写作与 b 段开始处的复调写作，形成结构上的对比。其主要主题也选择了不同的音色：a 木琴—钢琴，弦乐奏和声背景；b 两架钢琴奏复调式的主题，而弦乐奏对比复调式的线形和声。

3.两个插部中的单簧管独奏格外引人注目，尤其是第二插部 C 中大段落的单簧管独奏，再配以钢琴和弦乐组的拨弦伴奏，将单簧管作为旋律乐器的特质发挥得淋漓尽致。

4.两架钢琴的使用也给乐队增色不少。它们时而演奏主题旋律、时而作为乐队中的伴奏声部，演奏主题旋律时和木琴的交替配合使钢琴具备了某些打击乐器音响的特效。

5.注意最后一个 a 段所采用的“全奏”式的写作方式，它使音乐在高潮中结束。

综合分析的目的在于培养学习者自主地看待音乐作品中的作曲技法现象，能够做到发现什么，分析什么特点。这对于综合认识以前所学习的各种作曲技法理论与动手的实践能力相结合大有好处，最终为培养具有主动学习精神的创造性活动，提供了可靠的实践园地。

作业 4

作业 11-4

分析贝多芬《第五交响曲》第一乐章的呈示部。

作业 11-5　进一步分析与聆听：

（1）舒伯特《鳟鱼五重奏》；

（2）柴科夫斯基《C 大调弦乐小夜曲》；

（3）格林卡《卡玛林斯卡亚》序曲；

（4）格林卡《鲁斯兰与柳德米拉》序曲；

（5）普罗科菲耶夫《古典交响曲》末乐章。

后　记

普通大学音乐系的师范类、表演专业的作曲技术理论的课程，应当注意克服以往同作曲、指挥、理论专业的同类课程采用一视同仁的教材、教法的做法，按照不同的培养目标，制订符合这些专业学生在学习作曲技术理论课程方面所应有的标准和实施方案。

一、课程性质与教学目标

《音乐技法的综合分析》涵盖了作曲技术理论的所有课程，是普通高等院校音乐学本科的一门专业必修课。课程需要三年(6个学期)时间。它的出版是为了更好地培养高等院校音乐类学生的合格人才，改变以往学习知识肤浅、知识系统凌乱、学非所用的状况。为了适应各地大学师资不足、教学资源匮乏的现状，改变普通音乐院校的课程设置和教学教法与专业音乐学院看齐而又时效不足的弱点，克服当前作曲技术理论课程繁杂、分类过细而重点不够突出、教学目的不够明确的弊端，顺应学科间的交叉与综合能力的广泛认同的趋势，本着单科学懂、综合运用的原则，并结合我国国情的实际情况，将西方作曲技术理论的教学体系科学合理地纳入到我国普通高等音乐院校的实际轨道中。目前普通高等院校音乐院系本科教学的原有作曲技术理论课程的设置，是按照专业音乐学院课程设置办法，分门别类地以各自1—1.5年的课时学完。其中多声部写作的课程曾经花费了大量时间而收效不大，其中原因就是施教方法不善、课程设置不科学和终极目的不够明确。而且，同专业音乐学院作曲系的教学目的不同的是，普通院校音乐院系的学生学习作曲技术理论不是为了作曲，而是为了达到认识的目的。教材要配备完善的音响材料，在教授过程中一定要重视结合聆听音响，完善和加深学生的理解能力。

本课程主要解决音乐技法分析和认识中的各个层面的问题：和声、复调、曲式、配器的分类分析和综合分析，以及对于近现代音乐作品的初步认识。最终达到能够独立完成对任何一首完整的音乐作品的综合分析能力、解决音乐表演、评论实践中的实际问题。

1. 能够独立分析音乐作品中常见的调式、调性、和声、复调的写作特点，从作曲写作的角度，来理解作品的深度。

2. 能够独立分析和认识音乐的结构陈述及其展开手法，辨别曲式的结构类型和构成原则。

3. 能够独立分析和认识复调、和声等多声部音乐的基本类型和结构功能，以及这些写作技法在音乐作品中的表现作用。

4. 能够引申和发展对于中国音乐风格作品的调式调性、节奏节拍特点及其音乐作品的表现特点和技法实施的特点。

5. 能够独立分析和认识室内乐和管弦乐音乐作品中独立音色和配器的基本特点。

二、课程内容与教学要求

课程内容和曲目选编的理念和选材原则：曲目的程度中等而涉及的技法知识面较宽，音乐作品的风格方面跨度较大，尽量做到内容典型、曲目本身有情趣、艺术特点鲜明。具体如下：

1. 尽量从音乐学习者所能够接触到的钢琴曲、小提琴曲和各种练习曲，以及学生所较为熟悉的音乐

作品中选择相适应的技法现象，作为讲授技法现象的基础，使读者易于接受和理解。

2. 尽量缩小分析曲目的数量，在一首曲目中尽量说明多种技法现象，使得学习者能够养成综合分析的习惯和理念。

3. 尽量选择规模短小、适中的音乐作品，使学习者能够在完整的作品中理解音乐的结构，达到完整分析的目的。

4. 在教学中有意识地培养学生的创造性思维以及举一反三的应变能力。在作曲技法的独特性和综合性当中培养学生的认识水平和艺术鉴赏水平。

三、课程标准

教学条件：本课程应当由具有良好师德和专业素质的教师担任，一般应当由具有讲师以上职称或具有硕士学位以上的教师任教。除了大课外，课后辅导、批改作业也是不可缺少的重要环节。教师应当具备将作曲技法理论融会贯通、启发式教学的能力。

达到的标准：无论教师采用何种教学顺序、谱例进行有机整合式的教学，最终都应当达到一种同样的结业标准，即，使学生掌握教学目录中所规定的教学内容。

四、实现教学改革的适用载体

本着教学改革的观念，将作曲技法理论的学习纳入到综合分析的轨道，以典型作品的普遍技法规律代替以往单一门类技法的选材方式，以音乐作品创作的本体技法作为分析的切入点，努力做到理论分析与创作实践紧密相关。从分析认识当中学习作曲技术理论，而不是从单纯的理论概念来理解。

如何防止普通大学音乐教学质量的下滑，如何使学生在学习的有限年限内达到学士学位应具备的相应水平，是当前摆在各个院校的共同课题。目前普通音乐院校该学科的教学多是按照技法分类分门别类地教授，如，和声学、复调、配器、曲式等，其优点是能够深入了解某一类写作特点，缺陷是不能有效地指导学习者完整地看待一首音乐作品。在实践中，学习者所遇到的大部分情况是怎样全面、宏观地认识音乐作品。显然，对于技法门类之间相互关联的认识存在诸多空白，存在着在学习作曲技术理论的阶段，技法之间相互割裂的现象；由于音乐作品的写作和产生，本身就存在着诸多技法门类之间的联系，不可能用某种单一技法去进行创作和全面认识。因此，综合运用、综合分析就成为必然。

从教学改革的角度说，长期以来，人们对于作曲技法的综合分析早有呼声；对于普通音乐院校的教学一直在沿用专业音乐学院一种教学模式的做法，也早有改革的呼声。但是，新的观念、方法和良好的接受效果是需要有具体教材——这一载体来实现的，没有合适的教材，教学改革就是一句空话。尽管在写作的初级阶段，本教材还会存在诸多亟待解决的问题，相信它将会在具体教学中得到有益的反馈，得到进一步提高。

五、与国内外同类教材的比较

作为音乐类单科理论书籍，如，和声学、复调教材，在当前国内的出版物已经很多，而本书的特色在于“综合分析”，在国内市场几乎属于空白状态。此类教材的出版，将意味着音乐教育思想的观念更新、进行相应音乐教学改革的必要性，避免“盲人摸象”式的学习音乐，全面完整地看待某一音乐作品。在鉴赏、分析音乐作品当中，首先要学会区分作品的风格，并且要同时知晓作品的审美取向，认识音乐作品的各类体裁形式。在教学当中注意安排“谱面分析”与“听觉分析”的结合，任何音乐活动都离不开听觉的参与，因此在音乐教学中，要以培养学生的音乐听觉能力为重要线索，它直接关系到人们接受音乐教育的深度和广

度的一种实际能力的培养。

英国牛津大学出版社在1996年出版了一本普通音乐院系的技法类教材《通过作品分析音乐》(Analysis Through Composition),作者是著名的音乐学者尼克拉斯·库克(Nicholas Cook)。这部教材已经成为英国综合大学音乐系的必修教材,深受读者欢迎。笔者15年前认识的这位作者,2002年曾得到英国国家学术委员会的资助,到尼克拉斯·库克所在的南安普顿大学做5个月的访问学者,对他的这部教材深入了解,从中得到一些启发。同时,针对中国学习者的具体情况,对其中的不足也作了一番修正。在理顺思路、调整写作方案之后,才有了今天这本书的初稿。

真诚地希望读者对其中的缺点和错误提出中肯的意见,以使它更趋完善和实用。

作 者

2008年9月

音乐基础理论及作曲理论类图书集成

视唱练耳（一） 修订版	许敬行 孙虹
视唱练耳（二） 修订版	许敬行
视唱练耳（三） 修订版	孙虹
视唱练耳（四） 修订版	许敬行 孙虹
视唱练耳节奏训练教程 上、下册（附辅学光盘）	彭世端
视唱练耳分级教程 第一级	中国音乐学院
视唱练耳分级教程 第二级	中国音乐学院
视唱练耳分级教程 第三级	中国音乐学院
视唱练耳分级教程 第四级	中国音乐学院
视唱练耳分级教程 第五级	中国音乐学院
视唱练耳分级教程 第六级	中国音乐学院
视唱练耳分级教程 第七级	中国音乐学院
视唱练耳分级教程 第八级	中国音乐学院
视唱练耳	何惠生
首调版视唱练耳教程 上册 第二版（附教学光盘）	孙虹
首调版视唱练耳教程 下册 第二版（附教学光盘）	范建明
基本乐理通用教材	李重光
实用基础乐理	翁建伟
音乐技法综合分析教程——作曲技术理论综合课程（附辅学光盘）	姚恒璐
曲式分析基础教程 第二版（附教学光盘、配学习卡）	高为杰 陈丹布
作曲基础教程	杨青
管弦乐法基础教程 第二版（附辅学光盘）	王宁
初级和声教程 第三版（附辅学光盘）	杨通八
复调音乐基础教程	孙云鹰
对位法 复调音乐教程 上册（附教学光盘）	孙云鹰
对位法 复调音乐教程 下册（附教学光盘）	孙云鹰
歌曲写作与小乐队配器	王妤亮
配器（附辅学光盘）	张准
歌曲写作基础（附辅学光盘）	朱敬修
和声学	杜晓十
复调音乐初级教程	张韵斐
音乐分析	谢嘉幸

ISBN 978-7-04-025356-6

定价 49.00 元

[General Information]
SS号=12183349